صوت مصر

أم كلثوم والأغنية العربية والمجتمع المصرى فى القرن العشرين

تأليف: فرجينيا دانيلسون
ترجمة: عادل هلال عنانى

المركز القومى للترجمة

طبعة الثانية

475/2

صوت مصر

أم كلثوم والأغنية العربية
والمجتمع المصري في القرن العشرين

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2 /475
- صوت مصر: أم كلثوم والأغنية العربية والمجتمع المصرى فى القرن العشرين
- ڤرجينيا دانيلسون
- عادل هلال عنانى
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الثانية 2015

هذه ترجمة كتاب:

THE VOICE OF EGYPT: UMM KULTHUM,ARABIC SONG AND EGYPTIAN SOCIETY IN THE TWENTIETH CENTURY

By: VIRGINIA DANIELSON

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

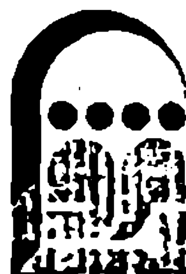
صوت مصر

أم كلثوم والأغنية العربية والمجتمع المصرى

فى القرن العشرين

تـــأليف: فرجـينيا دانيلسون

ترجمـــة: عـادل هـلال عنـانى



2015

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

دانيلسون، فرجينيا
صوت مصر: أم كلثوم والأغنية العربية والمجتمع المصرى فى القرن العشرين/ تأليف: فرجينيا دانيلسون؛ ترجمة: عادل هلال عنانى.
ط ٢ - القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥
٣١٢ ص، ٢٤ سم
١- الأغانى المصرية ٢- الغناء - تاريخ ونقد
٣- الأغانى العربية ٤- الموسيقى
٥- أم كلثوم، فاطمة إبراهيم بنت الشيخ إبراهيم، ١٨٩٨ - ١٩٧٥
(أ) عنانى، عادل هلال (مُترجم)
(ب) العنوان ٧٨٤,٧١

رقم الإيداع: ٢٠١٥/٨٦٢٢
الترقيم الدولي: I.S.B.N - 978 - 977 - 92 - 0241 - 9
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

تنويه

يضم أصل هذا الكتاب الكثير من الشواهد المقتبسة من مصادر باللغة العربية وقد وردت بالأصل مترجمة إلى الإنجليزية، وقمت - بدورى - بترجمتها إلى العربية. وهذا مثال على نوع مما يسمى « ترجمة عن ترجمة » ، ولكن الترجمة فى هذه الحالة تعود بالقول المستشهد به إلى لغته الأصلية، ومن ثم فربما جاز أن نسميها « ترجمة ارتجاعية » أو « ارتدادية » أو « راجعة » ، مثلا، ولكننى آثرت أن أسميها « ترجمة عكسية » . ولتمييز الشواهد التى قمت بترجمتها ترجمة عكسية عن غيرها من الشواهد الواردة بأصل الكتاب أضفت هذه التسمية - هكذا : [ترجمة عكسية] - فى نهاية تلك الشواهد إذا كان الواحد منها فى شكل فقرة مستقلة عن كلام المؤلفة ، أما إذا ورد الشاهد فى شكل عبارة أو جملة داخل فقرة بقلم المؤلفة فهنا لم ألجأ إلى هذا التنويه، حرصا منى على تيسير متابعة القارئ للفكرة التى تدور حولها الفقرة. ولكن القارئ فى كثير من هذه الأحيان قادر على استنتاج أن الترجمة المعطاة ليست إلا ترجمة عكسية، والقارئ يعتمد فى استنتاجه هذا على اسم المستشهد به و/أو على قائمة المراجع .

الترجمات العكسية التى أقدمها هنا من المفترض أن يتطابق معناها إلى حد كبير مع معنى الأصل العربى الذى سبق أن ترجمته المؤلفة إلى الإنجليزية ، ولكن لا يصح أن نتوقع هذا القدر نفسه من التطابق بين صياغة الأصل العربى والترجمة العربية المقدمة هنا ؛ وعلى هذا فالترجمة العكسية ليست إلا ترجمة تقريبية، فى معناها وفى مبناها . الوضع الأمثل عند ترجمة اقتباسات كتلك هو- بطبيعة الحال - العودة إلى المصادر التى ترجم عنها المؤلف واستخراج اقتباساته فى صورتها العربية. ولكن من المتعذر فى كثير من الأحيان أن يصل المترجم إلى كل ما جمعه المؤلف من مواد مرجعية، لا سيما إذا كان البعض منها نتاج محادثات أجراها مع بعض الناطقين بالعربية، كما هو الحال فى هذا الكتاب .

تمهيد

يُعْنَى هذا الكتاب بموضوع الفاعلية فى المجتمعات الإنسانية، ويُعْنَى على وجه الخصوص بالدور الذى يضطلع به الفرد الفذ فى الثقافة التعبيرية ، كما يقوم الكتاب من الناحية النظرية، على الكتابات العلمية الكثيرة التى صارت تعرف الآن باسم نظرية الممارسة ، ويقوم كذلك على الكتابات المتصلة بالدراسات الثقافية، وأنا أدين بالكثير لكتابات ريموند وليامز، والذى نجح كتابه "الثقافة والمجتمع" فى استخدام مفاهيم اجتماعية عامة فى تفسير أدوار عدد كبير من "نجوم" الأدب الإنجليزى .

والكتاب ثمرة ما يزيد عن خمس سنوات من البحث الميدانى فى عدة أنحاء من مصر بالإضافة إلى قراءة وتفسير قسم كبير من فيض الكتابات والأحاديث المعنية بالموسيقى والموسيقيين فى مصر ، وكان من اليسير الوصول إلى معلومات وفيرة، ولكن الإجابات التى كنت أنشدها لأسئلتى كانت أشتات منثورات فى مواضع متفرقة من تلك المصادر الكثيرة ، فقمت بضم تلك الأشتات بعضها إلى بعض لتكوين الإجابات المرجوة من عدد يربو - فعليا وليس مجازيا - على المئات من الإعلانات الصغيرة جدا والمقالات النقدية والمقابلات الصحفية والتى جمعتها وتفحصتها على مدى سنوات، وهنا أود أن أسجل شكرى لبرامج فولبرايت هيز فى مصر، وشكرى لمؤسسة روكفلر على المنحة لتى أتاحتها لى للقيام بأبحاث ما بعد الدكتوراه فى معهد دراسات الدين والأدب والمجتمع فى الشرق الأوسط المعاصر بجامعة تكساس فى أوستن، و شكرى لمكتبة جامعة هارفارد على ما قدمته من عون طوال السنوات التى استغرقتها هذه الدراسة، هذا وقد تكفلت مؤسسة دوجلاس برايانت للمنح الدراسية بجامعة هارفارد بنفقات الحصول على حقوق النشر ونفقات إعداد المواد الإيضاحية.

أثناء إقامتى فى مصر كنت أضطلع بعملى البحثى بين الموسيقيين و "وسطاء الثقافة" ومستمعين من مختلف الفئات فى القاهرة والإسكندرية والمنيا، ولقد سعدت كثيرا بأن قدر لى أن أقيم سنتين فى المنيا، ففيها تمكنت من الدخول إلى أوساط اجتماعية تتصف أكثر من البيئة القاهرية المتنوعة سكانيا بأنها تتألف من عامة

الشعب، وفيها تمكنت أيضا من الدخول إلى عالم الموسيقيين الفريد فى نوعه ، أما أدوارى وواجباتى الاجتماعية فى المنيا فلعلها كانت من النوع الذى يتمناه أى أجنبى فى المعتاد ، وفى هذه البيئة تعلمت الكثير عن الاتجاهات الاجتماعية والقيم المصرية إزاء الثقافة التعبيرية.

يفيد معظم الأكاديميين من مساندة زملائهم لهم، وأنا استفدت كثيرا جدا من زملائى ، فبمساعدة من جهاد راسى (جامعة كاليفورنيا فى لوس أنجلوس) ود/ بثينة فريد (معهد التربية الموسيقية بجامعة حلوان) تمكنت من بدء بحثى فى مصر وظلا منذ سنوات وحتى الآن من نصاحى وأصدقائى، وأعطانى أعضاء هيئة التدريس بكلية علم الموسيقى بجامعة إلينوى من خبراتهم الوفيرة عطاء بلا حدود، وأخص بالشكر الأساتذة ألكساندر رينجر وبرونو نيتل ولورانس جوشى. ولولا كمال حسنى وأسرته لما أمكننى أن أفهم حقيقة النشاط الموسيقى فى قاهرة النصف الأول من القرن العشرين. وكان حسن شمس صبورا وهو يشرح لى كيف كانت الإذاعة المصرية تمارس عملها فى ذلك الحين، ومنحنى مدحت عاصم من وقته ساعات تحدث فيها عن رعاية الأفراد والمؤسسات للنشاط الموسيقى فى القاهرة. وكان سامى الليثى ومصطفى نبيل (رئيس تحرير مجلة "الهلال") كريمين فى مساعدتهما لى فى دار الهلال، وكان العاملون بقسم المحفوظات بمؤسسة أخبار اليوم كرماء أيضا، وأود أن أشكر العاملين فى دار الكتب والجامعة الأمريكية بالقاهرة على تمكينى من استخدام قاعات الدوريات، أما أسرة أم كلثوم فقد ساعدتنى بلا حدود، لا سيما إذا وضعنا فى الاعتبار العدد الهائل من الصحفيين والكتاب الذين احتملت الأسرة التعامل معهم فى طول أناة على مر السنين.

وعلمنى موسيقيون ومستمعون لا حصر لهم الموسيقى العربية وأعانونى على فهم الموضوعات الكثيرة التى كنت أناقشها معهم. سيد هيكل، وهو الآن عميد المعهد العالى للموسيقى العربية، كان من بين أوائل من أعانونى على ذلك، وكان صبوراً إلى أقصى حد فى احتماله لجهلى بمجال تخصصه وكان بليغ حمدى وأحمد الحفناوى وعبد المنعم الحريرى ، ومنسى أمين فهمى ، ومحمود عفت ، وحسن أنور ممن ساعدونى كثيراً ، أما سيد المصرى وعبد العزيز العنانى فإننى أستمد منهم المشورة والمعلومات باستمرار منذ خمسة عشر عاما ، وأسهمت المحادثات التى جرت بينى وبين رتيبة الحفنى ومحمود كامل ومنار أبو هيف وعادل أبو زهرة ومينو راغب ومارثا روى، أسهمت كثيراً فى فهمى للموسيقى فى مصر ، وأدين بفضل لا يوصف لأحمد رمزى عبد الشافى

إسماعيل وزوجته - أعز صديقاتى فاتن محمد أحمد - ففى صحبة الأسرة الممتدة التى ينتمى إليها كل منهما نعمت بالعيش لأكثر من سنتين فى المنيا، ومنذ ذلك الحين وهما نبع لا ينضب ما فيه من صداقة وعون .

وأسهمت باتى تانج فى هذا العمل بدقتها الفائقة فى تنقيح مدوناتى الموسيقية، وقامت ستيفانى تريلور بتصحيح أصول هذا الكتاب فى إجادة لا نظير لها، وساعدت روث أوكس باقتدار فى أعمال مضنية لا حصر لها أثناء إخراج الكتاب ، وبفضل كرم ومساعدة محمود عارف وفاروق إبراهيم وهشام فاروق ومايسة محيى الدين حصلت على الكثير من المواد الإيضاحية التى ضمنتها الكتاب، وفى مطبعة جامعة شيكاغو لمست فى دافيد برينت وماثيو هاورد وسوزان أولين وكلوديا ركس وروبرت وليامز ما لا نهاية له من الصبر والتشجيع والعون.

وخصص إيفرت روسون ساعات طوال من وقته لمراجعة ترجماتى والكلمات العربية التى كتبتها بالحروف اللاتينية مراجعة فائقة الدقة، وما كان يمكن أن أستغنى عن عمق فهمه للأدب العربى والمجتمع المصرى ، واحتمل فى صبر استفساراتى التى لا نهاية لها والتى كثيرا ما كنت أوجهها إليه فى الدقائق الأخيرة، وأفدت من نصح وتشجيع سلوى الشوان كاستيلو برانكو ومايكل جولدمان وسكوت ماركوس ولورين سكاتا وجورج ساوا وسوزان مايرز ساوا وفيليب شولر وكاى كوفمان شيليماى وجين شوجرمان، وأقر بفضل العاملين فى مكتبة ليب الموسيقية، فقد أفسحوا مجالا لهذا العمل فى حياة كل منا اليومية، وأقدر لزملائى فى مكتبة جامعة هارفرد وقسم الموسيقى صداقتهم ومساندتهم لى، وأخص بالذكر جون هاورد وكاى كوفمان شيليماى وكريستوف ولف، فقد يسروا لى أن أعيش فى مكان محفز فكريا إلى حد غير عادي.

كذلك ، فإن ستيف بلوم كان ولا يزال منذ سنوات يرشدنى بصداقته وعلمه وعينه الناقدة، وكنت قد بدأت أنهل من علمه ونصحه يوم وطئت قدماى جامعة إلينوى ولم يخذلنى مرة منذ ذلك الحين. وإليه، أكثر من غيره من العلماء، يعزى فضل خروج هذا العمل إلى النور.

ولقد شاركنى زوجى جيم توث قدراً كبيرا من خبرة إعداد هذا العمل، حتى صار يعرف عن المطربين أكثر مما تمنى فى يوم من الأيام، هذا وقد أثريت أسفارى وكذلك أثرى فهمى من خلال اهتماماته ورفقته لى، وإليه أهدى هذا الكتاب .

ملحوظة فنية

تعتمد كتابتى للكلمات العربية بالأحرف اللاتينية على الرموز المستخدمة فى "المجلة الدولية لدراسات الشرق الأوسط"، باستثناء النصوص التى وردت بالعامية المصرية ، فلكتابة هذه النصوص استعرت الرموز المستخدمة فى قاموس هايندز وبدوى، ولكن لم يراعَ التمييز القاطع بين نصوص الفصحى ونصوص العامية فى جميع الأحوال ؛ فكلمات شهيرة من قبيل 'القاهرة' و 'بيروت' كتبت وفقا لنطقها الشائع، أما أسماء الأشخاص فقد كتبت وفقا لنطقها فى الفصحى كلما أمكن ذلك.

ولتحويل قيمة المبالغ المذكورة بالجنيه المصرى إلى ما يقابلها بالدولار الأمريكى استخدمت أسعار صرف العملات التى ينشرها شهريا صندوق النقد الدولى فى مطبوعته المعروفة باسم "الإحصائيات المالية الدولية" منذ عام ١٩٤٨، وفى السنوات التى سبقت ذلك اعتمدت على الأسعار التى وردت فى طبعات كثيرة من "التقويم الدولى" وكتب "بيديكر" التى كانت موجهة إلى السائحين الذين يزورون مصر فى ذلك الحين ، وفى جميع الحالات جاءت القيم الدولارية مساوية لما يقابلها بالجنيه المصرى وفقا لأسعار الصرف المعمول بها فى حينها: فخمسون جنيها مصريا فى سنة ١٩٢٨ تعادل ٢٥٠ دولارا أمريكيا فى سنة ١٩٢٨.

أما الكتابة الموسيقية فهى لا تعكس طبقة الصوت المغناة بالفعل فى جميع الأحوال (فأحيانا يكون من العسير تحديدها بسبب رداءة التسجيلات) ، ولذلك وضعت الكتابة الموسيقية فى المقام الملائم (أو فى تصوير – تغيير فى الطبقة الصوتية – معقول لهذا المقام)، وبطبيعة الحال فإن ذكر أدلة السلالم ليس الغرض منه الدلالة على سلالم بعينها بل تيسير قراءة الأمثلة المنوتة.

الفصل الأول

صوت ووجه مصر

كانت أم كلثوم بلا شك أوسع المغنين شهرة فى العالم العربى فى القرن العشرين ، لقد ظلت تغنى لما يزيد عن خمسين عاما، من عام ١٩١٠ تقريبا - منذ أن غنت مع والدها فى الأفراح والمناسبات الخاصة بقرى ومدن شرق الدلتا المصرية - حتى مرضها فى عام ١٩٧٣ قبيل وفاتها . بلغ عدد الأغنيات التى سجلتها حوالى ثلاثمائة، وعلى مدى ما يقرب من أربعين عاما، كانت الحفلات التى تقدمها فى ليلة الخميس الأول من كل شهر تنقل فى بث مباشر على موجات الإذاعة المصرية المعروفة بقوتها، ولذلك كان مستمعوها بالملايين، إذ لم يقتصر الاستماع إليها على الجمهور الذى يحضر حفلاتها فى القاهرة، بل كان صوتها يصل إلى البيوت فى جميع أرجاء الشرق الأوسط حيثما كان الناس يجتمعون للاستماع إلى صوتها يأتيهم عبر الأثير، وكان الكثيرون ممن كان بإمكانهم دفع ثمن تذاكر الدخول يؤثرون الاستماع إليها وهم جلوس مع أصدقائهم وأفراد عائلاتهم فى المقاهى والبيوت، فالاستمتاع بصوت أم كلثوم كان يتضمن قضاء أمسية طويلة يحتسى فيها الشاى فى جو تسوده العلاقات الحميمة، ومازال مستمعو أم كلثوم يذكرون الظروف التى كانوا يستمعون فيها إليها مثلما يذكرون صوتها.

وفى معرض وصف ما كان لحفلاتها أيام الخميس من وقع، شاعت قصص كثيرة، من بينها أن "أحد القادة العسكريين قد أرجأ مناورة عسكرية حتى يستمع لأم كلثوم،" وأن "الحياة فى العالم العربى كانت تتوقف تماما عندما تغنى أم كلثوم." وكان منتقدوها يقولون في غضب: "لايمكن أن تجد أى شىء فى الصحف فى ذلك اليوم غير لون ثوب أم كلثوم والمجوهرات التى ترتديها فى ذلك اليوم." ففى أيام الخميس تلك " كنا نعيش فى عالمها طوال اليوم [1] .

كانت أم كلثوم رائدا ثقافيا بالمعنى العام للكلمة، باعتبارها شخصية عامة وباعتبارها رئيسًا لنقابة المهن الموسيقية لسبعة أعوام وعضوا بلجان حكومية معنية بالفنون ومبعوثا ثقافيا مصريا إلى الدول العربية الأخرى ، ولذا فعند وفاتها فى عام (١٩٧٥) وصفت جنازتها بأنها أكبر من جنازة الرئيس جمال عبد الناصر ، لقد كانت على مدى أعوام طوال "صوت ووجه مصر"(٢) ومازالت حتى اليوم شخصية لا غنى عنها فى الحياة الموسيقية العربية .

قصة أم كلثوم هى قصة مطربة ناجحة فى مجتمع يتصف بطبيعته المركبة، ولذلك فهى قصة متعددة الأوجه، إنها قصة فتاة ريفية كبرت لتصير رمزا ثقافيا لأمة كاملة، وهى أيضا قصة امرأة تؤدى العمل الذى احترفته باقتدار. امرأة اعتمد نجاحها فى مجال عملها على بذل جهد مضنٍ لشق مسار لنفسها وسط الأعراف والمؤسسات الموسيقية السائدة فى القاهرة ، لقد وجدت وسائل للتأثير بل وللتحكم فى الأعراف والمؤسسات التى كان لها صلة باشتغالها بالغناء ، كما أن قصتها قصة تطور مطربة قديرة رائعة كان غناؤها ومازال ينظر إليه على أنه مثال معاصر جدير بأن يحتذى لفن عربى قديم يحظى باحترام عميق .

فى جميع جوانب حياتها العامة كانت أم كلثوم تبرز قيما تعد قيما قومية، لقد ساعدت على تشكيل الحياة الثقافية والاجتماعية المصرية وعلى التعجيل بتحويل الثقافة المصرية إلى أيديولوجية ، كانت أقوى وسيلة لديها للتعبير هى أسلوبها الغنائى، فقد استمدت لنفسها أسلوبا شخصيا من أساليب سابقة تعد أساليبا عربية وإسلامية؛ ولذلك تعد أم كلثوم هى وأعمالها الغنائية من الفن الأصيل، الفن المصرى والعربى الحق ، كما ساعدت على تأسيس عدة أساليب مختلفة، وأسهمت أعمالها الغنائية فى اثنتين من النزعات المهمة فى الثقافة التعبيرية المصرية، أولاهما نزعة كلاسيكية جديدة (فيها تجديد للتراث) والأخرى نزعة جماهيرية . إن نظرتنا إلى رصيدها الغنائى على أنه بحق من نتاج جهدها - وليس على أنه من نتاج إبداعات منفصل بعضها عن بعض أتى بها شعراء وملحنون وفنيون - هى نظرة مردها إلى اشتراكها الشامل فى انتقاء وصياغة كلمات وموسيقى أغانيها، فضلا عن تدخلها فى تحديد الظروف التى تؤدى فيها هذه الأغانى .

كانت آلاف المرات التى شدت فيها أم كلثوم بأغنياتها على مدى زمن طويل موضوعًا للتغطية الإعلامية وموضعا للنقد ومحورًا لحديث عامة الناس، لقد أوجدت

أم كلثوم ثقافة موسيقية بالمعنى العام للكلمة، وعلى مر السنين صارت أم كلثوم ذاتها من نتاج الشهرة التى أحرزتها، كان المستمعون يعمدون إلى تقييم أسلوبها وأساليب غيرها من أهل الطرب وكانوا يتأثرون بالتغييرات التى تجريها هى وغيرها فى الأساليب الموسيقية المعروفة ، وكانت اختياراتها الموسيقية - ومن ثم مكانتها فى المجتمع المصرى - تعتمد على طريقة استقبال المجتمع لفنها. لقد كانت عضواً مشاركًا فى حياة المجتمع الذى تؤثر فيه بأعمالها الغنائية؛ فقد كانت تتعايش مع جمهورها وتتأثر به مثلما تتعايش مع ما يحيط بها من ظروف فنية واجتماعية وسياسية وتتأثر بها. لكل هذا تعد حياتها المهنية وفنها وحضورها الطاغى فى الثقافة العربية مدخلا مشوقًا إلى الثقافة التعبيرية العربية .

طائفة من الأسئلة

حيث إننى كنت على دراية بعدد من الحقائق عن حياة أم كلثوم، باشرت العمل فى دراسة هذه السيدة بطرح أسئلة بسيطة مثل: ما الأسباب التى مكنت هذا الفرد من الحفاظ على تلك الشعبية على مدى هذه الفترة الطويلة، وكيف تمكن من ذلك ؟ لماذا كان لهذا الفرد، من بين الكثير من الفنانين، هذه الأهمية الكبرى؟ رأيى بطبيعة الحال كان ومازال رأى شخص من خارج الثقافة: فأنا، على العكس من أصدقائى وزملائى المصريين، لم أنشأ على حب صوت أم كلثوم، ولا أنا أشعر بالسأم أو الاستياء الذى يشعر به البعض إزاء وجودها الملموس على نطاق واسع، وعلى العكس من الكثير من المتخصصين فى علم موسيقى الأعراق المختلفة، لم أتناول رصيد أم كلثوم الغنائى بالدراسة من منطلق الحب الغريزى لغنائها. فالحقيقة ، كما هو الحال لدى الكثيرين من المستمعين الغربيين، هى أننى لم أفهم غناءها وموسيقاها. لقد ولجت إلى مجتمع أهل الغناء فى القاهرة كشخص فى حاجة لمن يشرح له السبب فى أن غناء أم كلثوم كان غناء جميلا، ولم أتحول على مدى السنين التى قضيتها فى مصر إلى مراقب موضوعى للتعبير الثقافى: فقصتى - وكذلك لغة تفسيرى لقصة أم كلثوم - هى قصة موسيقى وأكاديمى غربى تعلم أن يحب وأن يقدر الغناء العربى .

قد بدأت فى وقت مبكر من الثمانينيات بتلقى دروس من الموسيقيين وتبادل الأحاديث معهم، وعندما طرحت عليهم الأسئلة التى انطلقت منها دراستى - لماذا كان

لأم كلثوم ما كان لها من أهمية كبرى، ولماذا كان الجمهور يرى أن أداءها فى أغانيها أداء رائع، ولماذا كانت مكانتها تفوق مكانة أى مطرب آخر؟ - عندئذ كانوا يتكلمون فى المقام الأول عن أسلوبها فى الغناء ومهاراتها الصوتية والعادات التى كانت تتبعها والأشياء التى كانت تفضلها أثناء بروفاتها وأدائها لأغانيها وكذلك أسلوب تعاملها مع الغير ، وباتساع دائرة معارفى فى القاهرة بدأت أتحدث مع النقاد والكتاب والصحفيين ومع أصدقاء أم كلثوم وأفراد عائلتها ومع من شاركوها العمل فضلا عن أصدقائى ومعارفى ، كما أن صديقاتى فى المنيا والقرى المحيطة بها وأزواجهن وأطفالهن وأفراد عائلاتهن الممتدة، وكذلك معارفى بين المهنيين وأصحاب المحال والطلاب فى المنيا، ثم المثقفين بالإسكندرية، فضلا عن أصدقائى وجيرانى فى القاهرة، باختصار جميع من شكلوا عناصر معايشتى للحياة اليومية فى القاهرة وخارج القاهرة على مر السنين كانوا جميعا يتحدثون عن أم كلثوم وبذلك أضافوا الكثير إلى الفهم الذى كنت قد وصلت إليه من أحاديثى مع موسيقييها وزملائها .

وسرعان ما قادتنى أسئلتى عن أم كلثوم إلى أسئلة أوسع عن الثقافة المصرية والثقافة العربية وعن المجتمع المصرى والمجتمع العربى، ومن بين تلك الأسئلة: ما الظروف المادية التى كانت تحيط بحياة مغنية محترفة؟ وكيف شقت طريقها؟ ومن أى النواحى كانت مسيرتها المهنية مماثلة لمسيرة غيرها؟ وكيف تأثرت بأساليب مؤسسات مثل شركات التسجيلات الصوتية والمسارح فى ممارسة عملها؟ وماذا كان تأثيرها على الحياة الموسيقية ومن أى النواحى كانت تصرفاتها تنم عن تفكير مستقل أو تنم عن الخضوع للسوابق فى عالم الغناء ؟ وما موقع حفلاتها من الأنشطة الأوسع التى كانت تشكل الحياة الاجتماعية ؟

تجلى نشاط أم كلثوم المهنى فى فترة شهدت حربين عالميتين وثورتى ١٩١٩ و١٩٥٢ والكساد العظيم والتغيرات الاجتماعية السياسية البالغة الأهمية التى حدثت فى خمسينيات وستينيات القرن العشرين، وهى أحداث كان لها تأثيرها على أم كلثوم باعتبارها مواطنة مصرية وباعتبارها مشتغلة بالغناء، مثلما استحوذت على اهتمام مستمعيها ، وكانت توصف دائما بأنها فنانة مصرية بحق، فنانة أصيلة، فى هذا الميدان الأرحب اكتسبت أم كلثوم مع أصالتها التى صارت علامة مميزة لها أهمية

كبرى، ما السبب فى ذلك؟ ولماذا ظهر هذا الصنف من الغناء فى التعبير الموسيقى وفى الأحاديث المتصلة به ؟ .

فى مبدأ الأمر وجدت أن التفسيرات والتقييمات التى تدور حول رصيد أم كلثوم الغنائى تفسيرات وتقييمات مسهبة إلى الحد الذى يجعلها تستعصى على الفهم ، فقد بدا الأمر وكأن المستمعين قد حفظوا الكلام الذى يدور حول أم كلثوم عندما حفظوا نغمات أغانيها، فكلما تحدث المصريون عن أم كلثوم قالوا فى أغلب الأحيان : "كانت بارعة لأنها كانت قادرة على تلاوة القرآن،" الأمر الذى كان يجعلنى أتساءل فى دهشة عن معنى هذا القول. ويقولون: "لم تكن تغنى بيتا واحداً بطريقة واحدة مرتين،" ولكننى لم ألمس تلك الفروق فى ذلك الحين لا سيما عند مقارنة أدائها بالإبداع اللحنى المنمق فى ارتجالات العازفين، ويردد الناس كذلك أنها "كانت تغنى بطريقة طبيعية، وليس كما يغنى الأوروبيون،" أو أنها "كانت تغنى بطريقة طبيعية لأنها كانت قادرة على قراءة القرآن". وعندما كانت تغنى فى حفل من حفلاتها "كانت تصور حال الناس تصويراً دقيقًا" و "كان صوتها مفعماً بحياتنا اليومية" .

"إنها لا تغنى الرباعيات فحسب، بل تكسبها معنى،" على حد قول أحد عازفى الكمان فى معرض تعليقه ترجمة لقصيدة عمر الخيام الشهيرة شدت بها أم كلثوم. وأضاف قائلا: "يجب أن تفهمى الكلمات، لن تتذوقى هذه الموسيقى إذا لم تفهمى الكلمات". ولكننى قلت لنفسى إن ارتجال العازفين فن رفيع فى الموسيقى العربية، فلماذا لا أستطيع أن أسمع غناء أم كلثوم بنفس الطريقة، أى لحنيًا ؟ .

وقيل لى إن هذه السيدة بحديثها الراقى ومجوهراتها الكثيرة كانت "بنت بلد فعلا،" "كانت بنت القرية المصرية،" "بنت الريف."

"لم يكن صوتها السبب الوحيد فى نجاحها، فالسبب الحقيقى فى نجاحها هو شخصيتها." "المصريون لايحبون صوتها وحسب، إننا نحترمها....عندما ننظر إليها نرى خمسين عامًا من تاريخ مصر، فهى ليست مجرد مطربة." إذن من تكون أم كلثوم؟ ما الدور الذى كان للموسيقى فى تشكيل شخصيتها وفى تشكيل نظرة الجماهير إليها؟ وهل يمكن لـ "خمسين عاما" فى المجتمعات العربية – والتى فيها تبدو النساء فى أعين الغرباء مقهورات وصامتات ومحجبات – أن تعبر عنها امرأة واحدة من خلال حياتها وعملها ؟ .

وهكذا تضاعفت أسئلتي، وكان لأصحاب الذوق الموسيقى الرفيع من المستمعين تعليقات أكثر اتساعًا وأكثر تعقيداً، ولكن النقاط الجوهرية التى كانوا يعبرون عنها جاءت متفقة فى كثير من الأحيان مع ما سبق ولم تكن لتنطبق على فنانين كثيرين آخرين .

الحديث عن الموسيقى

يقول ستيفن بلوم: "ثمة أشياء كثيرة يمكن اكتشافها عن الطرق التى يتكلم بها الناس عن الحوارات التى يشترك فيها الموسيقيون والمستمعون ، وكما أدرك جوته فإن جميع هذا الكلام يعتمد على العبارات المجازية : "إننا نعتقد أننا لا نستخدم إلا النثر فى حديثنا ولكننا نتحدث مجازيا بالفعل ؛ وكل منا يستخدم الكلمات والعبارات المجازية بطريقة مختلفة عن استخدام الآخر لها ، ويذهب كل منا بالمجاز إلى مدى أبعد للتعبير عن معنى مرتبط بالمعنى الأصلى ، وهكذا يطول الجدل إلى مالانهاية ويستعصى اللغز على الحل .

كان الناس يتكلمون معى فى يسر وعن طيب خاطر، مرددين كلمات و عبارات مجازية يزيدونها تفصيلا وجمالا فى كل مرة يكررونها فيها . فعلى حد قول واحد من أصدقائى الأنثروبولوجيين "يعد الكلام هواية قومية فى مصر." فجميع أنواع الموضوعات قابلة للمناقشة والتقييم والتعليق على نحو تفصيلى ، ولذا فالبرامج الإذاعية والتلفزيونية، على سبيل المثال، ليس الهدف منها أن يتلقاها المستمعون بل أن تناقش، فهى تعد نقطة تنطلق منها مناظرات بين مختلف الآراء .

بدأت أولى انتباها متزايدا لمختلف أشكال الأحاديث التى تدور حول الموسيقى ، كان من الواضح أن هذه الأحاديث، وما يصاحبها من تقييم، جزء من الأعراف الموسيقية مثلها فى ذلك مثل الأداء الموسيقى نفسه.(٤) ولكن ما معنى تلك العبارات المجازية؟ لقد سعيت لإيجاد طرق لسماع الأحاديث التى كانت تدور حول الموسيقى دون أن أعمد إلى "تقييدها أو توجيهها" وسعيت إلى تفحص طبيعة الأحاديث المنشورة عن أم كلثوم منذ بداية عملها بالغناء .

كان هذا عملا شاقا جدا، فلقد كتب الكثير عن الموسيقى فى مصر فى القرن العشرين ، ويدور معظمه حول الموسيقيين فى المجالات التجارية ، وكثيرا ما ظهرت تقارير موجزة عن حياة أم كلثوم الفنية وتعليقات على حفلاتها كما كان الحال مع غيرها من الفنانين فى المجالات التجارية فى عدد كبير نسبيًا من المطبوعات الدورية المصرية والأبواب الصحفية المخصصة للموسيقى والمسرح . بعض المجلات كان مخصصا بالكامل للترفيه والموسيقى والمسرح، والبعض الآخر كان يضم أبوابًا ثابتة عن النشاط الغنائى.(٦) كانت مجلة "الراديو المصرى" (وما جاء بعدها) تنشر تفاصيل البرامج الإذاعية بما فى ذلك أسماء المغنين وأسماء الأغنيات ومدة كل أغنية،(٧) وشاعت السير الذاتية التى كتبتها الشخصيات العامة بجميع أنواعها بدءا من العشرينيات ، فقام نجوم الموسيقى والمسرح بنشر مذكراتهم، ومن بين هؤلاء: الممثلات روز اليوسف وبديعة مصابنى وفاطمة رشدى والممثل نجيب الريحانى والكاتب المسرحى بديع خيرى والموسيقيان محمد عبد الوهاب وزكريا أحمد ، وبدأ حديث أم كلثوم عن سيرتها الذاتية فى ١٩٣٧، من خلال سلسلة من المقالات فى مجلة "آخر ساعة". وتتشابه السيرة الذاتية التى نشرتها بالتعاون مع محمود عوض فى ١٩٧١ مع مذكراتها المنشورة فى ١٩٣٧ من حيث محتواها، فيما عدا فصول إضافية من وضع محمود عوض.(٨) ثم نشرت سير أشهر النجوم، وبإنشاء الإذاعة المصرية فى ١٩٣٤ بدأ الناس يستمعون إلى مقابلات إذاعية مع الموسيقيين، وابتداء من الأربعينيات تم حفظ بعض هذه المقابلات فى أرشيف الإذاعة مع قيام المعجبين الذين توفر لهم امتلاك الأجهزة اللازمة بتسجيلها.

الأمر المهم هنا ليس ما يؤدى فحسب بل أيضا ما يسمع ، فالكلام (والحوار، والذى يعتقد بصفة عامة أنه يتضمن أفعالا) (٩) هو الوسيلة التى بها يحدد الموسيقيون والمستمعون خصائص المادة الصوتية ، فكلامهم يساعد على تشكيل هويات الأساليب الموسيقية، هذا ما يصفه بلوم بقوله :

> **تعيين الأعراف الأسلوبية ينبع من كل من ممارسة الموسيقيين الفعلية والعبارات اللفظية والتقييمات والتبريرات التى تلحق نفسها بالممارسة، ويشترك غير المتخصصين فى عدد من جوانب هذه العملية: فالمرء يختار ما سوف يستمع إليه وما سوف يقوله عنه.... والسمات أو الأنماط المتكررة التى تنتج عن هذه العملية**

فيما يتعلق بالعمل الموسيقى يمكن أن يقال إنها تشكل أسلوبًا من الأساليب (١٠).

تفسيرات المستمعين للتماثل والاختلاف وتفسيراتهم للتحويلات الشكلية والتباينات تحدد نوع الأساليب. وهذه - كما يقول ريتشارد ميدلتون - تعتمد على ما يسمع وكيف يسمع ما يسمع.(١١) فتفسيرات المستمعين تتصل بالمحاولات التى يقومون بها "لفهم عالمهم المتغير فى ضوء خبراتهم الماضية."(١٢) وإذا افترضنا أن المستمعين يشاركون فى صياغة المعنى الموسيقى وأن "أفعال 'الاستهلاك'" كما يقول ميدلتون "من المكونات الأساسية لـ 'الظروف المادية' التى تؤدى إلى وجود الممارسة الموسيقية، فإن الاستماع أيضا يجب أن نضمه إلى مجموعة العوامل المنتجة للموسيقى."(١٣) معنى هذا أنه من الملائم أن نوجه اهتمامنا إلى المؤدين والمستمعين الذين ينتجون الموسيقى ويتأثرون بها ويعيدون إنتاجها واستخدامها وبهذا يشكلون ممارسة موسيقية .

تتألف الممارسة الموسيقية فى مصر من ثلاثة أنشطة: الأداء ذاته والاستماع للأداء والحديث عن الموسيقى والأداء. وبانتشار وسائل الإعلام فى مصر، والتى بدأت بالتسجيلات التجارية فى عام ١٩٠٤ تقريبا ودخول الإذاعة فى العشرينيات، تسنى للمستمعين قدر أكبر من الاختيار لما يسمعونه. وبذلك صار الاختيار جزءًا من الممارسة الموسيقية. ويتكون حديث المستمعين من استماعهم وكذلك ما يقولونه عن الموسيقى. هذا الحديث يساعد فى صياغة الأسلوب الموسيقى كتصور ثقافى وتعيين موقعه من الحياة الاجتماعية. ويكمن المعنى الموسيقى فى عملية إنتاج المادة الصوتية وفى تفسيرها بعد إنتاجها وفى إعادة إنتاجها وإعادة تفسيرها فيما بعد .

وتتفاوت طبيعة الحديث عن الموسيقى فى مصر تبعًا لاهتمامات وكفاءة المتحدثين وتبعًا لأوضاعهم الاجتماعية. فحديث الخبراء غالبا ما ترد فيه مصطلحات فنية متخصصة إلى الحد الذى يكاد يجعله مستغلقًا على المستمع العادى ، وحديث الموسيقيين أنفسهم كثيرا ما يكون مبهما وغامضا ومتناقضا، ذلك أن وسيلة التعبير الرئيسية لدى الموسيقى نادرا ما تكون الكلام ، أما كلام عامة المستمعين فغالبا ما يعتمد على الصور المجازية والربط بين الأشياء والمقارنة بينها بغرض تفسير الصوت أو الإحساس، ولكن الموضوعات العامة التى يتناولها الحديث عن الغناء فى مصر تتسم

بالثبات إلى حد لافت للنظر؛ ويحتوى هذا الحديث على أنماط تفكير ونقد وربط بين الأشياء، وهى مكونات يشترك فيها عدد كبير من المستمعين ويؤمنون بصحتها ويستخدمونها فى الحديث عن أنواع متشابهة من الموسيقى .

وفى مجال الممارسات الموسيقية، يفضى الكلام – وكذلك الصوت الموسيقى – بمرور الوقت إلى إحداث تحولات، ففى الحياة الفنية لنجم شهير مثل أم كلثوم ، يؤثر الحديث عن الموسيقى على ما يستجد من أداء وإنتاج؛ فعادات الاستماع قد نقلت أغانيها إلى أماكن وأزمان جديدة. معنى هذا أن حديث المستمعين يسهم فى إيجاد "فضاء متغير تتاح فيه إمكانات لحدوث أفعال جديدة، فتستغل تلك الإمكانات ثم تهجر بعد حين"(١٤) .

وتشكل "المعرفة الأرشيفية" جزءاً من الحديث عن الموسيقى.(١٥) فالمقتنيات التاريخية التى يجمعها المستمعون تكشف عما كانوا يعدونه مهما وما كانوا يعدونه غير مهم، وتكشف فى بعض الأحيان عن السبب فى هذا وذاك. هذه الموارد التاريخية تتيح المقارنة بين ما يطرح من تفسيرات للأحداث فور وقوعها وتتيح إخضاع تلك الأحداث لتأملات لاحقة كما تتيح استخدام أحداث الماضى فى توضيح أفكار أو اتجاهات أكبر وفى تفسير وتشكيل الحاضر، ونلمس دور المؤدى فى الأحاديث التى تدور وفى نشأة "المواقف" عند "تحول الآراء والمشاعر إلى أمور اعتيادية"(١٦) وفى تكوين صيغ ثقافية قوية فى نهاية الأمر .

ويتصف الحديث عن الموسيقى ، باعتباره نشاطًا يمارس ، بأنه غير متواصل وبأنه يفتقر إلى الاتساق والثبات.(١٧) فالناس فى مصر لم يكتبوا أو يتكلموا أو يستمعوا من أجل تحقيق هدف واحد أو نتيجة بعينها أو بدافع من أسباب متماثلة بالمرة، ومع ذلك فعندما تعاملت مع الكلام المطبوع والأحاديث المتفرقة حول الموسيقى وكذلك الشروح التى توصلت إليها والمناقشات التى ظللت أشترك فيها خلال سنوات عملى فى مصر، عندما تعاملت مع هذا كله على أنه كل مترابط صار لكل ذلك معنى، فالكلام الذى كان يدور فى الثمانينيات حول الموسيقى ورد فى طيات مجموعة أوسع من التعليقات التى كانت تتناول موسيقى ذات خصائص محددة. ماذا كان الباعث على هذا الكلام؟ وما نوع الكلام الذى حل محله هذا الكلام الجديد؟ .

الاستماع

الأصوات ، ومعظمها أصوات غير لغوية، تشكل نسيج الحياة اليومية فى مصر. فالقاهرة كثيراً ما وصفها زائروها وسكانها على السواء بأنها مدينة تعج بالضجيج، وهو ضجيج فى ازدياد. يصدر هذا "الضجيج" عن السيارات وأحيانا عن الحيوانات، ويصدر كذلك عن معدات البناء وأساليب البناء، كما يصدر عن الناس وعن أجهزتهم الإلكترونية، حتى الأحياء السكنية الراقية تسمع فيها حتى الآن أصوات باعة النعناع وورق العنب وهم ينادون على بضاعتهم وتسمع أصوات عمال البناء وهم يغنون أثناء اشتراكهم فى دفع الأشياء الثقيلة.

تعد الموسيقى جزءاً مهما من هذه البيئة السمعية؛ فتشغيل التسجيلات الصوتية جزء من الحياة منذ ما يقرب من مائة عام ، هذه التسجيلات صارت متاحة منذ بداية القرن العشرين ويجرى تشغيلها فى الأماكن العامة منذ ذلك الحين على نحو يكاد لا يتوقف ، واحتلت الإذاعة مكاناً مهماً فى الحياة العامة بدءا من الثلاثينيات ، ويوضح وصف إبراهيم أبو لغد لمحل بقالة تقليدى بالدلتا فى الستينيات انتشار استخدام الإذاعة فى الحياة العامة :

الدكان صغير الحجم ، ولا يحتوى إلا على السلع الأساسية، ويديره صاحبه بمساعدة صبى صغير، عادة من أقاربه. وللدكان باب على الشارع وبه البنك الذى لاغنى عنه وعدد من المقاعد ووابور جاز لغلى الماء لعمل الشاى والقهوة ، ولابد أن يكون به راديو لا يتوقف عن العمل. هذا الراديو عنصر معتاد ليس فقط فى دكان البقالة ولكن فى مكاتب تجار البذور وتجار الحبوب ووكلاء شركات القطن وغير ذلك أيضاً. والراديو يعمل بلا توقف ليس فقط لتسلية صاحب المحل - والذى يمضى نشاطه التجارى فى بطء - ولكن من أجل تقديم خدمة لأصدقائه وزبائنه، فمن يأتونه لشراء شىء ما وكذلك من يأتونه لغير غرض

ملح يقضون عنده بعض الوقت فيستمعون للراديو ويتناقشون في البرامج ويتبادلون النكات والأخبار والقيل والقال.[١٨]
[ترجمة عكسية] .

وبحلول الستينيات "كانت وسائل الإعلام قد صارت جزءًا من الحياة اليومية لأغلبية مواطني مصر."[١٩] وأدى راديو الترانزيستور إلى زيادة أعداد المستمعين زيادة كبيرة، ثم أدت شرائط الكاسيت وأجهزة التسجيل إلى زيادة الفرصة المتاحة للموسيقيين والمستمعين أكثر من ذي قبل، وبينما قد يشكو المصريون من أن إيقاع الحياة الآن قد صار أسرع مما يصفه أبو لغد وأن نشاط الأفراد التجاري لم يعد يمضي متباطئا، فإن صوت الموسيقى مازال يتردد في جنبات الحياة اليومية .

في الثمانينيات والتسعينيات كان بالإمكان أن تسمع في عمارة سكنية واحدة موسيقى الروك الغربية وأغاني مصرية وعربية أخرى بالإضافة إلى الآيات القرآنية. وعند الخامسة مساء ، ولا سيما في الأماكن التي لدكاكينها الصغيرة أبواب على الشارع ، مازالت أجهزة الراديو في دكان البقال ودكان المكوجي والجراجات أسفل العمارات السكنية – حيث يتولى البوابون والسياس حراسة سيارات السكان – وفي ورشة الميكانيكي ومحل التوريدات الكهربائية، في أماكن كتلك مازالت أجهزة الراديو تضبط على إذاعة أم كلثوم ، هذه المحطة أنشأها الرئيس جمال عبد الناصر ولا تذيع إلا الأغاني ، وهي تبدأ وتنهي إرسالها اليومي بأغنية من أغاني حفلات أم كلثوم ، وهنا يسهم الصوت الموسيقي في إكساب مختلف أوقات اليوم صفات مميزة، ويصير جزءًا من الممارسات الاجتماعية .

يبدأ الاستماع بقرار يتخذه صاحبه بالالتفات إلى أصوات معينة والانصراف عن أصوات أخرى ، وفي مصر يكون الاستماع – في محيطه المباشر – استماعا تشاركيا : فأفراد الجمهور يصيحون بعبارات ثناء تدل على حسن تذوقهم للموسيقى أو يصيحون بعبارات يشجعون بها المغنين في الحفلات، ويفسر الصمت على أنه عدم اهتمام أو عدم قبول . كما يعبر بعض المستمعين عن الاستياء بصوت عالٍ، والنتيجة أن الأغنية المؤداة تتشكل بإعادات يطلبها الجمهور من المغني . أما الاستماع إلى الأغنيات المذاعة – كما هو حال الاستماع إلى البرامج المذاعة أيا كان نوعها – فهو يتضمن ردود أفعال وتقييمات تصدر عمن يستمعون إليها سويا .

ظل عدد مستمعى أغنيات أم كلثوم فى ازدياد يكاد لا يتوقف طوال حياتها الفنية، فقد بدأ بعدد يقل عن المائة ووصل إلى الألف والأربعمائة فى قاعات الحفلات فى الستينيات، وازداد عدد مستمعى الحفلات المذاعة كلما ازدادت قوة موجات الإذاعة المصرية لتصل إلى جميع أرجاء العالم العربى، لا سيما بعد انتشار راديو الترانزيستور فى أوائل الستينيات ، كما استمع الناس لأغنياتها من التسجيلات التجارية التى كانت تذاع عبر الأثير .

كما يشترك جميع هؤلاء المستمعين بطبيعة الحال فى خاصية ذاتية واحدة، فالحقيقة أن المستمعين المصريين كانوا يتكلمون فى أغلب الأحيان عن ردود أفعال شديدة التفرد إزاء تأديات بعينها ، وكان للموسيقى الواحدة مجموعة من المعانى لدى المستمعين المختلفين أو كان لها معانٍ متعددة لدى المستمع الواحد [٢٠].

ويعد "تصور السياق مجازيا على أنه سلسلة من الحلقات التى تشترك فى مركز واحد وتتسع كلما اتجهنا إلى الخارج، مع وجود ممرات تقطعها وتربط بينها" - على حد قول توماس تورينو [٢١] - وسيلة تفيد فى فهم الاستماع : فالمستمعون قد يفهمون الأغنية المؤداة فور تأديتها من خلال متعة الخبرة الجمالية؛ وقد يستدعى الأداء إلى أذهانهم هوية اجتماعية أوسع يربطون بين الأداء وبينها: كأن يربطون بين الأغنية وبين - على سبيل المثال - مرتادى قاعات الرقص أو "الأجانب" أو المسلمين الورعين أو أصحاب الثقافة الرفيعة الذين يتكلمون عدة لغات؛ وقد يتسع فهمهم للأغنية المؤداة أكثر من ذلك حتى يشمل العوامل المؤثرة فى الصوت الموسيقى سواء كانت من النوع الذى يفرض قيودا عليه أو كانت من النوع الذى ييسره، مثل رعاية الحكومة للنشاط الموسيقى والرقابة التى تمارسها اللجان الإذاعية والنفوذ النسبى الذى يمارسه الفنان المؤدى على الشخصيات والمؤسسات المهمة فى المجال التجارى والسياسى .

ويمارس المستمعون دورهم المؤثر حتى عند استخدام التسجيلات؛ فهم يديرون الأغنيات مجزأة أو كاملة وينتقلون بها إلى سياقات جديدة فى أوقات مختلفة، ومازال هذا يجرى حتى اليوم، إذ إن عشاق أم كلثوم يستمعون فى قهوة أم كلثوم لحفلات كاملة من شرائط لم يعد الصوت فيها نقيا تماما، بينما يستمع عشاقها من أفراد الطبقة الوسطى إلى أغنياتها فى صورة نسخ مختصرة قصيرة يؤديها كورال فرقة الموسيقى العربية، إن المستمعين يدركون ويعدلون المفاهيم التى على أساسها تتحدد هوية الأساليب الموسيقية وموقعها داخل مجتمعهم ، فالتعبير الموسيقى يعد شفرة

مفتوحة نسبيا. فكما يقول ميدلتون: "العلاقات التى تنشأ بين العناصر الموسيقية والبنى التركيبية والدلالية تقل قوتها عن قوة العلاقات التى تنشأ بين الكلمات ، على سبيل المثال، وبين تلك البنى، و... يتصف ما هو موجود بالفعل من القواعد المتعارف على أنها تحكم المعنى والتركيب، يتصف بقدر أكبر من العمومية وبقدر أقل من الدقة، مما يتيح قدرا أكبر من الحرية لخلق توجه محدد فى سياقات محددة." وتمكننا فكرته عن "التعبير الواضح" - "الرسو" بأداء غنائى فى "موضع" محدد - من أن نرى كيف أن الأغنيات المؤداة الواحدة عبرت عن معانٍ مختلفة فى أوقات مختلفة " (٢٢) . وفى ضوء هذا نرى أن استخدامات أغانى أم كلثوم تتغير وتفضى - بتغير الأحوال - إلى مجالات جديدة للتعبير الاجتماعى الواضح. وبهذا، فكما يقول أنطونى جيدينز، "يتمكن الأفراد الذين يبدو أنهم 'أقل مكانة ونفوذا من غيرهم' من تعبئة موارد تمكنهم من أن يحوزوا 'فضاءات يتحكمون فيما يدور بداخلها' فيما يتصل بحياة كل منهم اليومية وفيما يتصل بتصرفات أصحاب النصيب الأوفر من المكانة والنفوذ."(٢٣) إن معانى أعمال أم كلثوم الغنائية ليست معان تعبر عنها أغانيها فحسب، بل هى معانٍ يصيغها المؤدون والمستمعون (ويعيدون صياغتها). وعلى هذا النحو يسهم المستمعون، وهم يعيشون حيواتهم اليومية، فى التراكيب الشعورية التى قد يكتب لها الذيوع. إنهم يكشفون بوضوح عن اتجاهات مبنية على إدراكهم لجوانب من الحياة تكمن وراء مجال الثقافة التعبيرية، كالجوانب السياسية أو الاقتصادية مثلا. "لكى يتسنى لنا الدخول إلى تاريخ]كهذا [علينا أن نتعلم كيف نفهم العناصر المحددة - أى الأعراف والرموز المتكاملة - التى تعد المفاتيح اللازمة لفض مغاليق المعانى المقصودة والاستجابات التى تنتج عنها وأن نتعلم كيف نفهم، على وجه أعم، العناصر الاجتماعية والتاريخية التى تحدد مواقف جمالية وغير جمالية وترمز إليها"(٢٤) .

الأداء

تكون التصورات المصرية عن الفنون اللفظية سلسلة متدرجة من الأشكال تبدأ من الشكل الملفوظ (الذى لا يتضمن موسيقى بالمرة) وتنتهى بالشكل المغنى الذى يطغى فيه اللحن على النص(٢٥) المواعظ الدينية والخطابة ، على سبيل المثال، تصل

بالكلام إلى حد التلحين؛ والتلاوة القرآنية تستخدم أشكالا متنوعة من التنغيم؛ والأغانى الدينية والمواويل تتصف بالطابع اللحنى مع مراعاة نطق النص بوضوح شديد؛ والأغنيات التى تؤدى "على الطريقة التركية" تشتمل على عزف يتصف بالبراعة الشديدة، مما قد يجعل اللحن يطغى على النص حتى يحجبه؛ والليالى - أى الارتجالات الصوتية- قوامها لا يزيد عن ثلاث كلمات ("يا ليل، يا عين")، والتى قد لا تكون معانيها ذات صلة بأى شىء بالمرة، ومن المفيد التمييز بين الأشكال التى تعد جوهريا أشكالا موسيقية والأشكال التى لا تعد جوهريا أشكالا موسيقية. أشكال الغناء - مثل الأدوار والطقاطيق والأغاني - لايمكن أن تكون على هذا النحو المتعارف عليه بدون اللحن، أما التلاوات القرآنية و"الغنيوات" البدوية التى يتميز بها أولاد على يمكنها الاستغناء عن اللحن. وبعض أجناس الغناء، كالقصائد، يوجد من كل منها شكلان متميزان عن بعضهما البعض: الأول شعر، وفى هذه الحالة تكون القصائد نصوصا مطبوعة أو كلمات ملقاة (على نحو يميل بها فى اتجاه التلحين)، والآخر أغنية، ومن المعتاد فى هذه الحالة اختصار النصوص ومن المتوقع "إبراز مواطن الجمال" في جوانبها التنغيمية كثيرا، ويعد الفن اللفظى فى مصر عادة أداء فردياً، ومن النادر أن يكون فنًا تشاركيًا أو جماعيًا.

يعد المُغَنِّى والشعر المُغَنَّى عنصرين أساسيين من عناصر الحياة الموسيقية العربية منذ قرون ، وتجلى هذا فى مظاهر كثيرة فى القرن العشرين؛ فالمغنى هو عنصر الجذب الرئيسى فى المسرحيات والأفلام، على سبيل المثال. والحفلات العامة والخاصة أساسها المغنين المفضلين لدى الجمهور .

هذا و مفهوم "الأغنية" مفهوم واسع ، فى نظر كمال حسنى - نجل الملحن المصرى داوود حسنى وأحد حفظة التراث (حماة التراث الموسيقى الذين يستعان بهم كثيرا فى تدريسه) - تتكون الأغنية من خمسة عناصر أساسية: النص واللحن والأداء والآلات المصاحبة والجمهور. هذه العناصر الخمسة تعكس آراء الثقاة المشهورين، فكامل الخلعى فى "كتاب الموسيقى" (١٩٠٤ تقريبا) يقول إن الغناء يتكون من التلحين القائم على الاستخدام السليم للمقامات اللحنية والإيقاعية على نحو يربطها سويا مع نص شعرى ويصيغها عادة فى واحد من الأشكال التقليدية، ويضيف الخلعى إلى التلحين عناصر أخرى هى: خصائص الصوت البشرى والإلقاء السليم وسلوك المغنى

والاستماع السليم. ويرى الباحث الموسيقى محمود الحفنى أن أسس النهضة الموسيقية الحديثة هى التأليف والتلحين والأداء والاستماع. وتعد مجموعات الأغنيات التى من صنف واحد وكذلك الأغنيات كتراكيب متكاملة والأساليب الموسيقية والذكريات المقترنة بالأغنيات المؤداة باعتبارها أحداثا اجتماعية، تعد جميعا الوحدات التى تشكل معنى الأغنية ، هذه الأقوال الإرشادية سبقتها أقوال مماثلة فى أزمان سابقة.(٢٩) تاريخ انتقال هذه الأفكار من عصر إلى العصر الذى يليه ليس معروفا تماما، ولكن من الواضح أن الخبراء الموسيقيين فى بداية القرن العشرين كانوا يعرفون ويقدرون تلك الأفكار. وفضلا عن ذلك فالمصريون الأقل علما بالموسيقى يصدرون ردود أفعال إزاء الأداء الموسيقى يستخدمون فيها تصنيفات ومصطلحات مماثلة .

عرف المغنى الجيد باسم "المطرب"، وهو مغن يخلق بغنائه جوا من "الطرب"، أى "يسحر أو يفتن" مستمعيه، أى يجعل غناءه يهزهم من الأعماق ، وفى مصر فى أوائل القرن العشرين كان الطرب :

> **فى أغلب الأحيان ينبع عن مهارة مغن منفرد فى التدخل فى اللحن بإضافة الزخارف والقفلات والحركات]الإعادات والارتجالات المتنوعة [ومقدرة مغن منفرد على التعبير عن معنى النص ومقدرة مؤد منفرد على خلق تركيبة ارتجالية... هما مقدرتان يظهر من خلالهما فهمه للمقام وتجديده فى التعامل مع هذا المقام (٣٠).**

الطرب هو الغاية الكبرى للغناء وهو فى الأساس مسئولية المغنى؛ فالطرب، على حد قول أحد المستمعين، ينبع من المغنى وليس من اللحن. وهو جزء من الأداء؛ فالكلمات المعبرة عن معنى محرك للمشاعر والتى يستخدم المغنى فى أدائها الخصائص المميزة لصوته تؤدى إلى إحداث الطرب. "ولكن الكلمات،" كما قيل لى، "لا تحتوى المعنى كله." ولذلك يتطلب الطرب صوتا غنائيا .

يرتبط الأداء الموسيقى - لدى موسيقى محترف بالتأكيد - ارتباطا وثيقا بالتقاليد الاجتماعية والظروف المادية. يقول ريموند وليامز، وبإقناع، إن "المنتجات" الثقافية من عمل أفراد يصيغونها من مواد ثقافية.(٣٠) وفيما يتعلق بالموسيقى على وجه

الخصوص، يقول بلوم إنها "أحد أشكال النشاط البشرى، ويمارس الفنان المؤدى عمله داخل قيود تفرضها مجموعة معينة من العلاقات الاجتماعية، وهو يتعلم ويطور ويمارس ويصقل الوسائل التى تمكنه من أن يكون ممارسا للفن داخل واحد أو أكثر من السياقات (المتغيرة أو الثابتة)." وعلى هذا فإن "المنتج" الموسيقى "يحمل آثار العمليات التى قام المؤدى من خلالها بإجراء وتجسيد اختياراته وقام بترسيخ 'وضعه' أو مركزه الشخصى (والاجتماعى)."(٣١) ويقول كريستوفر ووترمان : إن البنى الموسيقية - والتى قد يضيف إليها المرء الأساليب الموسيقية - ربما كانت "صياغات مكتسبة من العادات والمعارف والقيم التى تدل ضمنا على سلسلة من استرتيجيات الأداء الفنى." والأداء هو "التجسيد الجدلى الممكن للبناء الموسيقى فى العمل الاجتماعى" (٣٢).

يعد تحليل المادة الصوتية أول خيار قابل للاستخدام من أجل فهم النشاط الموسيقى، ولكن ما نوع هذا التحليل ؟ وما أدوات هذا التحليل؟ التحليل البنيوى باستخدام الصيغ اللحنية (المقامات) والصيغ الإيقاعية لا شك أنه سيكون النقطة التى ننطلق منها فى هذه الحالة، وللتحليل البنيوى أساس متين فى نظرية الموسيقى العربية ويعود إلى القرن التاسع ويستخدمه الباحثون منذ سنوات كأداة فى دراسة الموسيقى العربية. وفيما يتعلق برصيد أم كلثوم الغنائى، يكشف تحليل كهذا عن معلومات معينة: فهو يكشف لنا، على سبيل المثال ، عن أن أم كلثوم فى العشرينيات قدمت أغنيات فى مقامات شديدة التنوع، بلغت ثلاثة وعشرين مقاما، وكان بعضها من النوع النادر جدا ، وفى الستينيات لم تستخدم فى أغانيها غير ثمانية مقامات، وكلها من النوع العادى ، وغالبا ما يصف الخبراء أخريات أغانيها بأنها أقل قيمة وبأنها تبعث على الملل .

ولكن المرء يصل حتما إلى نقطة فى كل أداء غنائى بلا استثناء (وغالبا ما تكون نقطة يصل فيها تجاوب الجمهور إلى ذروته) يجد فيها المرء أن البنية الموسيقية عاجزة عن تفسير رد فعل الجمهور، كما أن شروحى البنيوية لم تستهو المصريين إلا نادرا. فهذه ليست اللغة التى يستخدمها كثير من المستمعين المصريين - أو حتى الموسيقيين ذوى الخبرة الرفيعة - فى تقييم أم كلثوم ، فهى لغة تعجز عن وصف أسباب ما كان لأم كلثوم من تأثير، ولذلك فربط التحليل الموسيقى البنيوى بتحليل الحديث المتداول

يفتح نوافذ نطل منها على ديناميات الأداء الغنائى ، ويتيح لنا ذلك أن ننظر إلى الأداء الغنائى والتلقى على أنهما من عناصر نشاط موسيقى مستمر ينضوى ضمن العرف الاجتماعى .

يستخدم الأداء الموسيقى فى القرن العشرين وسائل الإعلام فى أغلب الأحيان. لقد تزامنت حياة أم كلثوم الفنية مع الانتشار السريع للمؤسسات الموسيقية التجارية ومن بينها وسائل الإعلام فى مصر، فأسهمت أم كلثوم فى نشأة جميع هذه الوسائل بلا استثناء تقريبًا واستخدمتها كلها كثيرا، وفى حالات كثيرة كان من أسباب تطور هذه الوسائل حدوث تحول كبير فى طريقة الإنتاج الموسيقى من إنتاج يعتمد على رعاية أفراد له إلى إنتاج تتولاه مؤسسات رأسمالية صغيرة أو كبيرة. ومن التساؤلات التى طرحت فى ذلك الوقت وظلت مطروحة على مدى عشرات السنين: كيف يمكن للمؤسسات التى ترعى الإنتاج الموسيقى أن تمارس عملها كأحسن ما يكون ؟ .

ومن المشكلات الصعبة التى واجهتها أم كلثوم وكذلك معاصروها مشكلة التحكم - الفنى والمالى - فى الظروف التى يمارسون عملهم فيها ، هذه المشكلة كانت موضوعا لأحاديثهم وتعليقاتهم : فى بداية اشتغالهم جميعا بالغناء خضعوا جميعا لسيطرة شركات التسجيلات الفنية والشركات المسرحية وسيطرة وكلاء الفنانين. ولكن المغنين كان الفشل من نصيبهم فى الوسط التجارى عندما فقدوا السيطرة المالية. أما الناجحون منهم، ولاسيما أصحاب النفوذ من أمثال أم كلثوم ومنيرة المهدية وبديعة مصابنى، فقد قاوموا تحكم قوى خارجية فى النتائج الفنية والمالية المترتبة على عملهم، وقاومت استثمارات المصرفى المصرى طلعت حرب المتنوعة فى مجال النشاط الترفيهى وشركة سيتراك ميشيان العاملة فى مجال التسجيلات الفنية، قاومت سيطرة الشركات الأجنبية، وهى مقاومة شارك فيها آخرون على نطاق واسع، ومن هنا كان من المهم الإمساك بزمام اقتصاديات الإنتاج الثقافى .

خول مؤسسات كتلك إلى هذا المجال - والذى لا ينطوى فقط على وقوع الفرد تحت سيطرة المؤسسة - يربط التعبير الفنى بالعمليات المادية فى المجتمع المصرى. لقد ساعدت أم كلثوم، باعتبارها فردًا ذا نفوذ متزايد، فى نشأة مؤسسات النشاط

الموسيقي. وينطوى عملها وعمل معاصريها فى مجال الغناء على شق سبل للعاملين فى هذا المجال فى فترة شهدت تغيرات كبرى ويعد وسيلة لتحليل التفاعلات بين الأفراد وبين المؤسسات التى ظهرت على مدى عشرات من السنين (٣٢).

الموسيقى "الجماهيرية"

تستخدم كلمات مثل "أصيل" و "تراثى" و "كلاسيكى" و "متطور" فى مناقشة رصيد أم كلثوم الغنائى. وهى كلمات ذات دلالة، لأن معظمها يحمل فى طياته إشارات إلى جماعات اجتماعية: فكلمة كلاسيكى ترتبط بالنخبة، وكلمة أصيل ترتبط بمن يظهرون التزاما بسلوكيات ومبادئ تعد مميزة للمصريين أو العرب، من الواضح أن أغانى أم كلثوم كانت أغانى "جماهيرية"، ولكنها لم تكن كذلك إلا بالمعنى العام جدا لهذه الكلمة، أى بمعنى أنها واسعة الانتشار ومحبوبة لدى عدد كبير من الناس، وبذلك يمكن التفريق بينها وبين مجموعات من الأغانى تتناول مناسبات بعينها أو معدة لجذب انتباه مستمعين ذوى ثقافة خاصة أو المتخصصين فى الموسيقى أو مجموعات أصغر من المستمعين ذات انتماء جغرافى أو مهنى واحد، على سبيل المثال .

ولا يطلق راسى تسمية محددة على ذلك النوع من الأغانى التى من الممكن أن ينتمى إليها رصيد أم كلثوم، ويفترض بدلا من ذلك أن رصيدها الغنائى ينتمى إلى "نوع وسط" مستمد من الأساليب الموسيقية المستخدمة فى أنواع أخرى من الغناء المعروف فى العالم العربى ولكنها أنواع لكل منها جمهور أصغر أو جمهور يستمع إليها بين الحين والحين فى مناسبات خاصة. ومن بين هذه الأنواع الغنائية: موسيقى البوب الغربية والموسيقى الفنية الغربية والموسيقى الدينية و "الموسيقى العربية القديمة" (التى وجدت قبل ١٩١٩). واكتشفت سلوى الشوان أن أنواع الموسيقى العربية هى: الموسيقى الشائعة (وتتمثل فى الموسيقى الخفيفة فى الأفلام والتسجيلات التجارية) والتلاوات القرآنية والأغانى الدينية والأغانى الشعبية والموسيقى الغربية. هذه الأنواع تتداخل ويتأثر بعضها ببعض(٣٤).

هذا الوضع من شأنه أن يضاعف من صعوبة التصنيف التى يواجهها الباحثون الغربيون وصعوبة التعامل مع مفهوم "التراث" ومفهوم "الأصالة". ويعد رصيد أم كلثوم

الغنائى مثالا على صعوبة تطبيق أنواع الموسيقى الغربية - الموسيقى "الفنية" والموسيقى "الجماهيرية (البوب) والموسيقى "الشعبية" - على الموسيقى غير الغربية. ويستعصى رصيدها على المفاهيم المتعلقة بطبيعة الثقافة الجماهيرية على وجه الخصوص .

الفــــــرد

المكانة التى تحتلها أم كلثوم كمغنية محترفة ليست بالأمر غير العادى فى ثقافة القرن العشرين : لقد كانت امرأة موهوبة وكانت تسعى من أجل الشهرة والثروة وأخذت تصقل مهاراتها ، ولذلك أحرزت المكانة والثروة اللتين كانت تسعى من أجلهما ثم صارت متحدثا باسم أمة كبيرة الحجم أو ممثلة لها. ما تأثير أفراد مثل أم كلثوم، إذا كان لهم تأثير حقا، على مجتمعاتهم؟ وما دور الفرد ذى القدرات غير العادية، أى الموسيقى "النجم"؟ .

قد أدرك علماء الأنثروبولوجيا منذ زمن أن دراسة حياة الأفراد تكشف عن حياة المجتمع ، ولكن إعادة بناء تاريخ حياة الأفراد من خلال البحث الأنثروبولوجى غالبا ما تعجز عن تحقيق الهدف المرجو منها وتكشف - كما لاحظ الكثيرون - عن الباحث أكثر مما تكشفه من أشياء عن الفرد الذى يدرسه الباحث ، أما الباحثون فى مجال الموسيقى العرقية فإنهم نادرا ما يدرسون الأفراد (مع أن بحوثهم الميدانية تعتمد فى المقام الأول على الاتصال الذى يقيمونه بينهم وبين فرد واحد أو مجموعة صغيرة من الأفراد)؛ وربما كانت هذه النزعة نابعة عن حرصهم على تحاشى تفسير الثقافة على أساس من أعمال "العظماء"، وهى نزعة رائجة منذ زمن فى تاريخ الموسيقى الكلاسيكية الغربية ، وعندما يحتل الأفراد مكان الصدارة فى الدراسات الموسيقية العرقية أو الدراسات الموسيقية الشعبية، فإنهم نادرا ما يكونون نجوما مشهورين.[٣٥] وفى الدراسات التى تجرى على الموسيقى الجماهيرية يتحول الموسيقى الناجح إلى موضوع لسيرة حياة فرد يتعرض فيها مجتمعه إلى تجاهل شديد أو يتعرض الموسيقى نفسه إلى الإقلال من شأنه بإرجاع نجاحه إلى عملية "التسويق". وهكذا

يوضع أصحاب القدرات الرفيعة وأصحاب القدرات العادية سويا من غير تمييز فى فئة واحدة بزعم أنه يمكن بيع أى شىء كان .

القول بأن الموسيقيين الموهوبين الذين يعملون فى المجالات التجارية يباعون فحسب لجمهور لا يدقق فيما يشترى يبدو قولا ساذجا. فكما يقول ميدلتون :

> **إن المؤلفين الموسيقيين والمغنين وغيرهم ممن يشتركون فى الإنتاج ليسوا "عرضة للاستغلال" التام ولا هم "واعون" أو "أحرار" تماما؛ فذاتيتهم - أو الظروف التى تحاط بها تلك الذاتية باستمرار- يتخللها عدد كبير من خطوط التأثير الاجتماعى المتباينة والتى غالبا ما تكون متعارضة، الأمر الذى يحولهم إلى هويات فردية وجماعات متعددة تكون متداخلة فى أغلب الأحيان. ولا ينطبق عليهم أو على موسيقاهم تسميات بسيطة مثل "جماعى" أو "فردى" [٣٦].**

ويود المرء أن يحدد أسباب تأثير موسيقيين غير عاديين من أمثال جون لينون والفيس بريسلى وديوك إلينجتون وكارلوس جاردل ورافى شانكر وجوزيف شبالالا وإديث بياف وأم كلثوم ، وغيرهم ، وذلك على أساس من ثقافة مجتمعاتهم دون إهمال دورهم كمشاركين يتأثرون بمجتمعاتهم. لقد تجاوبت أعداد غفيرة من الناس معهم تجاوبا ساحقا. ولقد كانوا (ومازال البعض منهم) رموزا قوية . ويقول سايمون فريث - وهو على صواب فى ذلك - إن هؤلاء النجوم اللامعين جديرون بأن يسعى المرء ليس إلى فهم الحياة التى تكمن وراء الأسطورة فحسب - مثلما يفعل الكثير من الصحفيين وكتاب سير المشاهير - بل إلى فهم الأسطورة التى تكمن فى قلب الحياة. إن دراسة هذه الأساطير تتيح وسيلة لفهم الأشياء المشتركة بين النجوم وجماهير مستمعيهم [٣٧].

ما نحتاجه - على حد قول جيدينز - هو نظرية فى تناول الموضوع تسعى فى الوقت ذاته إلى إخراج الموضوع من بؤرة الاهتمام ، ولدراسة أم كلثوم نحتاج إلى منهج لا يقوم على استيعاب إنتاج الموسيقى وحده بل يقوم أيضا على استيعاب تلقى أغانيها وإنتاج وإعادة استخدام تلك الأغانى فيما بعد ، وتقدم نظرية الممارسة لنا نموذجا يفيد فى بحث من هذا النوع. فهاهو جيدينز، على سبيل المثال، يتعامل مع

الفرد على أنه "كائن مفكر فاعل" ويفسر أفعال الفرد بالرجوع إلى المجتمع: فليس للفاعل أو للمجتمع أولوية على الآخر ولكن "كل منهما يتكون أثناء الممارسات المتكررة وبواسطتها." والنجوم، كفاعلين اجتماعيين، "يعيدون إنتاج [النظم] أو يبدلون أشكالها، فيعيدون صنع ما صنع من قبل على مدار ممارسة لا تنقطع."(٣٨) وبهذا يمكن النظر إلى الفرد المؤثر - مثلما ينظر تورينو إلى ناتاليو كالديرون، مؤسس فرقة موسيقية مثيرة للإعجاب فى بيرو - على أنه شخص سطر اسمه فى صفحات التاريخ "ولكن على أساس من ظروف سياسية اجتماعية... [و] جماليات ليست من صنعه هو."(٣٩) إن الفرد غير العادى لا يعمل خارج نطاق ممارسات مجتمعه. فكما يقول وليامز، "حتى أثناء السعى من أجل إنجاز مشروعات فردية، فإن الاعتماد يكون على ما هو آت من خارج الفرد، ولا يقتصر هذا على الأشكال والخبرات (الأولية) المشتركة ولكنه يضم أيضا استجابات وصياغات إبداعية واضحة" (٤٠) .

يختار الموسيقى المحترف الإيماءات الموسيقية وغيرها من الإيماءات الاجتماعية من أى عدد من السوابق، مكونا نمطًا يعبر عنه. وتتخذ استجابات المستمعين أشكالا متنوعة، تقر أو ترفض أن تقر بكمال ومقبولية العمل الفنى المؤدى، ومن المفترض (ومن الملحوظ) أن استجاباتهم تحدد العمل الفنى الذى يقدمه لهم بعد ذلك. وبينما تجرى هذه الأفعال تسهم الموسيقى، كما يقول ووترمان، فى "تجسيد الهوية" وتكون "أحد العوامل التى من الممكن أن تدخل فى تنميط القيم الثقافية والتفاعل الاجتماعى."(٤١) هذه المادة الصوتية غير اللفظية، باعتبارها إفرازا ثقافيًا، لا "تعكس" قيمًا ثقافية أو اجتماعية بل، بالأحرى، تسهم فى تشكيلها. وفى هذا الصدد يقول وليامز :

> **أى نظرية ترى أن الفن انعكاس هى نظرية يترتب عليها نتائج ضارة أفدحها أنها تنجح - باستخدامها مجالا حسيا مقنعا (فيه حقًا يحدث انعكاس، داخل الخصائص المادية للضوء، عند إدخال جسم أو حركة فى علاقات مع سطح عاكس: المرآة ثم العقل) - تنجح فى قمع التعامل الفعلى مع المادة، والذى فى معناه النهائى يعد العملية الاجتماعية المادية، أى أنها تقمع صنع أى عمل فنى (٤٢).**

إن النشاط الفنى يفضى إلى نشأة ونماء صياغات ثقافية أكبر ، وتعد الصياغات التعبيرية "حركات ونزعات (أدبية أو فنية أو فلسفية أو علمية) مقصودة" وهى حركات ونزعات "لا تتفق تماما... بأى حال من الأحوال مع مؤسسات متعارف عليها... بل يمكن فى بعض الأحيان أن تتباين معها إيجابيا."(٤٢) وينبذ ويليامز كلمة "اتجاه" رغم اتصالها بكلمة "حركة" وكلمة "نزعة" على اعتبار أنها توحى باتباع حركة أو صيحة حديثة رائجة، وهو ذلك النوع من الاتباع الذى يفضى، على نحو مجاف للحقيقة، إلى النظر إلى أعمال متباينة أنتجها فنانون لا رابط بينهم فى مجالات مختلفة فى مجتمعات معقدة على أنها مشتركة فى خصائص واحدة .

وتساعد دراسة أعمال أم كلثوم الفنية من هذا المنظور على تعيين موقعها من المجتمع المصرى ، وقد يكون من الممكن إدراك تأثير غنائها من خلال الصلات الوثيقة بينه وبين "المعانى والقيم وهى تعاش وتحس فعلياً" ، أو بنى الشعور، وهى :

العناصر المميزة للدوافع والقيود والاتجاهات السلوكية، والعناصر الوجدانية المحددة التى يتكون منها الوعى والعلاقات : ولا يعنى هذا وضع الشعور فى مقابل الفكر، ولكنه يعنى الفكر باعتباره موضوعا للشعور والشعور باعتباره موضوعا للفكر: أى يعنى وعيا عمليا من نوع قائم الآن، فى استمرارية حية تنطوى على علاقات متبادلة. معنى هذا أننا نعرف هذه العناصر بأنها "بنية": مجموعة تامة، تتضمن علاقات داخلية، وهى علاقات متشابكة ومتناقضة فى آن. معنى هذا أيضا أننا نعرف خبرة اجتماعية مازالت جارية، والحقيقة أنها فى أغلب الأحيان تكون خبرة لا ينظر إليها بعد على أنها خبرة اجتماعية بل خبرة شخصية ذات طابع فردى شديد الخصوصية يجعلها كيانا منفصلا، ولكن عند تحليلها تتكشف خصائصها النامية الرابطة السائدة ، وبالفعل تتكشف مستوياتها البنيوية المتدرجة (٤٤).

إن العمل الثقافى "يرتبط بمساحة من الواقع أوسع كثيراً من تجريدات الخبرة الاجتماعيه و"الاقتصادية"... فالناس يستخدمون مواردهم الطبيعية والمادية لأى غرض يعده المجتمع "استمتاعا بوقت الفراغ" و"ترويحاً عن النفس" و"فنا" وهذه من بين

العناصر-التى يتألف منها "تكوين اجتماعى وثقافى لابد - لكى يكون مؤثرًا - أن يمتد إلى مساحة الخبرة المعاشة كاملة ويشملها، فيشكلها ويتشكل منها." والأعراف الفنية - والتى ندركها من خلال النشاط الفنى والحديث المتداول عن النشاط الفنى - هى علاقات ترسخت.(٤٥) هذه المكونات السمعية للحياة الاجتماعية تبطل مفعول الانحراف فى اتجاه المرئى فى تشكيل "الحقائق الثقافية."(٤٦) وتضيف أبعادًا جديدة لتفسيرات العرف الاجتماعى .

قضايا اجتماعية

كجزء من العرف الاجتماعى، كان تشكيل الأساليب الموسيقية وتقييم الأداء الموسيقى وإنشاء مؤسسات ذات صلة بالموسيقى جزءا من مشكلة أكبر، وهى مشكلة التحديث فى مصر، سواء أكان تحديثا تكنولوجيا أو تحديثا اجتماعيًا أو اقتصاديًا أو سياسيًا أو ثقافيا ، وكانت المناقشات فى هذا الشأن تزخر بتفصيلتا دقيقة وتحفل بشروط ومحاذير معقدة. ولم تكن القضية الجوهرية فيها "هل نعمل من أجل التحديث؟" بل "كيف؟". معظم المشاركين فى المناقشات سلموا بصلاحية الموارد الأجنبية (والتى كانت، بالنسبة إلى الموسيقيين، وسائل مثل الساكسفون والكلارينيت والأجهزة الإلكترونية والتنويت) ، وقلة قليلة أيدت نبذ جزء من "الجوهر" المصرى. ويعد عرض ليلى الحمامصى لجذور المشكلة مثالا على الكثير من الكتابات التى ظهرت فى مصر فى هذا الصدد :

> **أدت سهولة تحقيق النصر العسكرى [الفرنسى فى عام ١٧٩٨] واستعراض الفرنسيين لما كان لديهم من علم وتكنولوجيا إلى القضاء تدريجيا على الرضا الذاتى الذى كان يتصف به المجتمع المصرى القليدى ، وبتعريض المصريين لأساليب إدارية جديدة وتعريضهم لمعتقدات سياسية ومفاهيم تعليمية، أوجد الفرنسيون أول دلائل على نشأة حالة عقلية مارس المصريون فيها التساؤل حول مكنون الذات والتشكك فى الذات وكانت باعثا مهما على التغيير (٤٧).**

حالة التساؤل هذه، والتى لم تفض إلى تقبل الذات تماما، شاعت فى الأحاديث التى أفضت إليها أثناء سعى المصريين إلى ابتكار حلول لمشكلة التحديث الذى بات ضروريا حتى يمكنهم أن ينتزعوا ويحتفظوا بزمام الأمور فى حياة كل منهم وفى حياة مجتمعهم فى مواجهة الهيمنة الاقتصادية والسياسية وكذلك الهيمنة الثقافية التى كان من المحتمل أن يتعرضوا لها. وحتى هذا اليوم لم يتيسر التوصل إلى حلول نهائية لهذه المشكلات، ولذلك فإن "التحديث" و "التغريب" وغيرهما من الأمور المتعلقة بالتغيير يجب تفسيرها على أنها محاور تدور حولها المناقشات وليس على أنها أفعال أو عمليات تم إنجازها أو مازالت جارية .

قد نبهنا البعض - وكانوا على حق - ألا نفرط فى الانشغال بالتأثير الغربى كى لا نغفل مصادر الابتكار الأخرى، فمنذ سنوات أبدى جاك بيرك ملاحظة قال فيها إننا بتركيزنا على تأثير الغرب على الشرق الأوسط "نهمل لب القضية."[٤٨] وتؤكد الدراسات الأخيرة صدق قصده بهذه العبارة، فقد كتبت نيكى كيدى فى تقديمها لمجموعة من المقالات فى تاريخ نساء الشرق الأوسط تقول: "فى القرنين الماضيين كان المسلمون الذين تتطبعوا بالطبع الغربى هم أفراد الطبقتين المتوسطة والعليا الذين ربحوا من اتصالهم بالغربيين، أما الجماعات الأكبر حجمًا والأقل وضوحًا رغم ذلك فقد كانت ترى أن التغريب على وجه العموم أمر غير مقبول."[٤٩] إذن فالانشغال التام بالموارد الغربية يجعلنا نولى اهتمامنا فقط إلى شريحة صغيرة من إجمالى السكان، وهى شريحة تتألف عادة من سكان المدن أو من النخبة .

وبذلك نكون عرضة للتغافل عن الدور الفعلى للعناصر الأجنبية إذا كان قد تم الأخذ بها وتطويعها وضمها إلى مكونات الحياة الاجتماعية، فمن زاوية قضايا الحركة النسائية، تشير الباحثة سينثيا نلسون - وهى باحثة فى مجال الأنثروبولوجيا - إلى أن استراتيجيات النساء اللائى تطبعن بالطابع الغربى إلى حد ما "لم تكن مستوردة بقدر ما كانت ناتجة عن اتصال تاريخى فعلى بين مصر والغرب."[٥٠] فمجرد الأخذ بالأساليب الغربية، ولا سيما التكنولوجيات التى اعتبرت نافعة، لم يفض تلقائيا إلى موسيقى "مكتسبة بالطابع الغربى" فى نظر المصريين، فالأساليب الموسيقية التى تولدت عن ذلك سلكت، بالأحرى، "مسارات محددة فى ميدان الحداثة."[٥١] وبالمثل كان بدو أولاد على، والذين عاشت ليلى أبو لغد بينهم :

يرتدون ساعات لامعة وأحذية من البلاستيك ويستمعون إلى الراديوهات وأجهزة التسجيل ويستخدمون الشاحنات التويوتا الصغيرة فى تنقلاتهم، وعكس ما كنت أعتقد، لم يكونوا ينظرون إلى هذه الأشياء على أنها علامات تدعو إلى التخوف من أنهم كانوا فى سبيلهم إلى فقدان هويتهم كجماعة ثقافية... لأنهم لا يحددون هويتهم على أساس من طريقتهم فى الحياة فى المقام الأول - مهما كان قدر اعتزازهم بالبداوة الرعوية وقسوة الصحراء - ولكنهم يحددونها على أساس من بعض المبادئ المهمة التى ينبنى عليها التنظيم الاجتماعى (٥٢).

يكشف فحص "لب القضية" عن مبادئ وممارسات وتقييمات مهمة على صلة بمواد التعبير الثقافى .

إن ما تكشف عنه الدراسة الحالية يتصل بتنظيم الحياة الاجتماعية ككل. ففى معرض تحليل تيموثى ميتشل المقنع لقاهرة ما قبل العصر الحديث يصف القاهرة بأنها "وضع بلا أطر":

كانت المدينة ناتجة عن توزيع الفراغات والأسوار توزيعا يشكل وجودًا ماديًا متصلا ، وكان الوضع داخلها يتوقف على الحفاظ - داخل هذه الأسوار - على العلاقات السليمة بين الاتجاهات والقوى والحركات، وليس على قدرتها على أن تجسد - فى شكل مادى - وجود خطة غير مادية أو معنى غير مادى كان أيهما قد حدد خصائصها سلفا، لقد كان وضعا بلا أطر(٥٣) .

ويسعى ميتشيل إلى البرهنة على أن "التأطير" المادى والفكرى كان (وربما لايزال) أمرًا أساسيا فى الهيمنة الأجنبية على مصر.(٥٤) ويعالج تحليل الأطر لدى إيرفينج جوفمان وتفسير الاستماع إلى الموسيقى لدى ستيفن فيلد عمليات مماثلة. وتوحى لغة "الأطر" و "الحدود" و "التحركات التفسيرية" التى يستخدمها فيلد بوضوح معالم المستمع وقصدية اختياراته ويبدو أنها تضع قيودًا على تفسيرات المستمعين.(٥٥) وفى المقابل يلاحظ ميتشيل - وهو على صواب فيما أعتقد - وضعا شائعا فى

الأنثروبولوجيا وعلم الموسيقى العرقية يتصف على ما يبدو بمرونة أكبر مما تسمح به لغة حدود تخوم وأطر الفكر. وإذا استخدمنا منظورا مماثلا فى دراسة الحياة الموسيقية فسوف نرى وضعا مرنا مناظرا، وهو وضع ثقافة الطرب، والذى فيه تنبئ القوى والحركات والعلاقات بين المغنى والجمهور بمنتج موسيقى يختلف كثيرا عن حفل موسيقى غربى، على الرغم من استخدام هذا المنتج للأوركسترات والإلكترونيات .

وأخيراً، فإن "صوت مصر" هذا كان صوت نسائيا. والحقيقة أن حياة أم كلثوم الغنائية وحياة كل من المغنيات المعاصرات لها تتحدى التصورات الشائعة عن النساء العربيات كنساء مذعنات محجوبات صامتات محجبات ، وهؤلاء الذين ليسوا على علم بالشرق الأوسط قد يتساءلون كيف أمكن لامرأة أن تكون مثالا على ما تحقق فى تلك المنطقة من إنجازات ثقافية .

لقد درس باحثون كثيرون آخرون ما للنساء من مكانة ومنجزات فى المجتمعات العربية.(٥٦) ويضيف المغنون أصحاب النجومية إلى النسيج الاجتماعى بضع خيوط متألقة؛ إنهم يشكلون شريحة سكانية صغيرة وفريدة من نوعها فى مجتمع القرن العشرين ولكنها شريحة ذات وجود ملحوظ بقوة. وعلى النقيض من ذلك، ففى مجتمعات كثيرة يشكل الموسيقيون - رجالا ونساء - شريحة سكانية هامشية: والمرء يتوخى أشد الحرص وهو يستخدم المعلومات المتوفرة عنهم فى إطلاق أحكام عامة بشأنهم. إن نظرة إلى الحياة الفنية لكل من مغنيات القاهرة (وراعيات الفن وسيدات الأعمال) تضيف ألوانا جديدة إلى اللوحة التى تصور أنشطة النساء العربيات ومجالات نشاطهن ونفوذهن وحضورهن البارز فى معظم الأحيان فى الحياة اليومية، ويكشف عالم الغناء عن معلومات تتصل بجنس المغنى، ذكرا كان أم أنثى، داخل هذا العالم وفى الحياة العامة بوجه عام .

إن الكلمات والعبارات المجازية أو "خيوط المفاهيم"(٥٧) - الأفكار التى نسجت معا طوال الفترة التى شدت فيها أم كلثوم بأغنياتها - صارت الأساس لتقييمات مهمة. وليس من المحتم أن تحدد بنية كما أنها ليست جميع الخيوط التى تشكل نسيج الأحكام الموسيقية التى نجدها فى الأحاديث التى تدور حولها. ولكن مثلما "يستطيع المرء أن يصف مجموعة مترابطة بعينها من الأساليب والأعراف بأنها "إيطالية" دون أن

يفترض سلفًا وجود وحدة ثقافية كامنة تحتها"[٥٨]، فالمرء باستطاعته بالمثل أن يرى خيوطًا تشكل نسيج "الهوية المصرية" أو نسيج "الهوية العربية"، وكل هوية منهما تفيد مجتمعها لفترة من الزمن. ويسهم الأسلوب المميز لأم كلثوم فى خلق تآلف بين مبادئ معينة؛ ويكشف بوضوح عن تكامل أسلوبى من السهل إدراكه داخل الثقافة، وبذلك تسهم حصيلتها الغنائية فى نشأة نزعات موسيقية وثقافية متصلة بمؤسسات اجتماعية وسياسية .

وهذه الدراسة تضم تفسير الصوت الموسيقى والأحكام الجمالية إلى الظروف المادية التى تحيط بحياة المغنين والمستمعين، وهى الظروف التى تسهم فى نشأة دوافع الأفعال وفى تعليل نتائج النشاط الموسيقى. وآمل أن أتمكن من قراءة الممارسة الموسيقية التى تعد جزءًا لا يتجزأ من الممارسة الاجتماعية قراءة يعتد بها، مع التركيز على دور المغنى النجم كمشارك فى كل من هذين النوعين من الممارسات وكأحد العناصر المكونة لكل منهما .

الفصل الثانى

طفولتها فى دلتا النيل

لم تكن طفولتى مختلفة عن طفولة الكثيرين من أولاد بلدى.[١]
[ترجمة عكسية]

"من المشايخ"

ولدت أم كلثوم لأسرة فقيرة فى قرية صغيرة، تاريخ مولدها غير معلوم على وجه الدقة، ولكن من الاحتمالات المعقولة أنه الرابع من مايو من عام ١٩٠٤، وهو التاريخ المدون فى إحدى صفحات دفاتر المواليد بمحافظة الدقهلية.[٢] كان أبوها، الشيخ إبراهيم السيد البلتاجى (المتوفى فى ١٩٣٢)، إمام مسجد القرية، وكانت أمها، فاطمة المليجى، (المتوفاة فى ١٩٤٧)، ربة بيت.[٣] وعندما التقى الملحن زكريا أحمد بالشيخ إبراهيم فى عام ١٩١٧ وصفه زكريا أحمد بأنه "رجل قوى الإيمان شديد التقوى." وكان حقا كما وصفه زكريا أحمد فى رأى الكثيرين الذين عرفوه فى القاهرة.[٤] تولت والدة أم كلثوم رعاية الأطفال: أم كلثوم وأختها سيدة، والتى كانت تكبرها بعشر سنوات ، وأخيها خالد، والذى كان يكبرها بسنة واحدة. وصفت أم كلثوم والدتها بأنها كانت سيدة تعيش حياة بسيطة وتغرس فى أطفالها الصدق والتواضع والإيمان بالله.[٥] وتعبر كلمات أم كلثوم فى وصف والدتها عن المثل الأعلى للمرأة المصرية الصالحة .

كانت الأسرة تسكن قرية تماى الزهايرة بالقرب من مدينة السنبلاوين بمحافظة الدقهلية بالدلتا ، كانت القرية تتألف من حوالى ٢٨٠ بيتا يسكنها ١٦٦٥ شخصا، أى حوالى ستة أشخاص فى كل بيت.(٦) وصفت أم كلثوم قريتها فيما بعد بأنها :

قرية متواضعة . لم يكن أعلى مبنى فيها يزيد عن دورين . وكان أكبر مظهر من مظاهر الثراء كارتة العمدة التى يجرها حصان ولم يكن فى القرية كلها غير شارع واحد يتسع لكارتة العمدة .. وكنت أغنى فى القرى المجاورة ، وكلها قرى صغيرة ، وكنت أظن أن مدينة السنبلاوين أكبر مدينة فى العالم وكنت أستمع لما يقوله الناس عنها مثلما أستمع الآن لأخبار عن نيويوك أو لندن أو باريس.(٧) [ترجمة عكسية]

كان منزل أسرة أم كلثوم منزلا صغيرا وكان مبنيا من الطوب اللبن، ولم تكن الأسرة تملك أى شىء آخر .

عندما بلغت أم كلثوم الخامسة من عمرها بدأت تذهب إلى كتاب القرية مثل أخيها خالد ، وعندما توفى الشيخ الذى كان يعمل بالكتاب نقل الأطفال إلى مدرسة قرية تقع على بعد عدة كيلومترات، وظلت أم كلثوم تذهب إلى هذه المدرسة لمدة ثلاث سنوات (٨) .

اشتمل التعليم الذى تلقته أم كلثوم فى الكتاب – وهو ذلك النوع من التعليم الذى كان يتلقاه جميع أطفال الطبقة العاملة من أبناء جيلها الذين حظوا بنعمة التعليم – اشتمل أولا وقبل كل شىء على حفظ القرآن ، فاكتسبت هى وزملاؤها مقدرة على نطق لغة القرآن، وإن كانت مقدرة بسيطة ، والأهم من هذه المهارة فى حد ذاتها أنها أدركت القيمة التى يكتسبها من يحفظ القرآن ويجيد نطق النص وتقسيمه إلى عبارات منغمة .

يقرء القرآن جهرا دائما إلا فيما ندر، ويقتضى تعليم قراءة القرآن – حتى فى مراحله المبكرة – تدريب الدارس على نطق الكلمات بعناية بل ونطق الأحرف كل منها على حدة ، وتوضح كريستينا نلسون فى دراستها الممتازة عن هذا الموضوع أن "الوحدة التركيبية الأساسية فى التلاوة هى العبارة التى يعقبها وقفة"، والعبارة التى تقال فى نفس واحد تعد من الخصائص المهمة للتلاوة ، ويقتضى تجويد القرآن عناية

خاصة ببنية العبارات وبالوقفات التى تسمح بالشهيق فى لحظات مناسبة حفاظا على معنى العبارات والجمل من التحريف، وتقتضى قواعد التجويد كذلك نطق الصوائط نطقا خاصا إذا سبقتها صوامت مثل الحاء والضاد والصاد .

هذه القيم بالإضافة إلى المهارات الأساسية فى القراءة والكتابة ومعايشة شيخ الكتاب يوما بعد يوم شكلت ذخيرة مشتركة من الخبرة لدى الكثيرين من جيل أم كلثوم، لم يكن تعليم البنات بأى حال هو القاعدة فى ذلك الحين ، ولكنهن لم يحرمن من الذهاب إلى الكتاب ، لقد ذهبت أم كلثوم إلى المدرسة مع اثنتين من بنات القرية على أقل تقدير، ويرد ذكر البنات اللائى كن يذهبن إلى المدرسة فى كتابات تعود إلى النصف الأخير من القرن التاسع عشر (١٠).

كان والد أم كلثوم يضيف إلى دخله الضئيل من المسجد بتأدية الأغانى الدينية فى الأفراح وغيرها من الحفلات التى تعقد فى قريته وفى غيرها من القرى المجاورة. كان يؤدى هذه الأغنيات بالاشتراك مع ابنه خالد وابن أخيه صابر، وتقول أم كلثوم إنها كانت تسترق السمع وهو يدرب أخاها على أداء تلك الأغنيات فحفظتها عن ظهر قلب، وحين اكتشف الشيخ إبراهيم ما فعلته وأدرك أن صوتها كان فريدا فى قوته، حينئذ طلب منها أن تحضر الدروس التى يلقنها لخالد .

فيما بعد وصفت أم كلثوم حفظها لهذه الأغنيات بأنه كان يعتمد على تقليد والدها، فى تشكيله لنهايات الكلمات وفى نطقه، مثلما يحفظ الطفل جدول الضرب دون أن يفهم منه شيئا؛ إذ قالت: "كنت أغنى كالبغبغان" (١١) .

بدأت أم كلثوم غناءها فى قريتها بالغناء فى بيت العمدة فى إحدى المناسبات، وذلك لمرض أخيها خالد، ولذلك اشتركت فى الغناء وكأنها الصبى الغائب، كانت الذخيرة الغنائية للأسرة تتكون فى المقام الأول من الأغنيات الدينية، ومن بينها أغنيات تحكى السيرة النبوية ، كان المنشدون فى طفولة أم كلثوم يؤلفون هذه "القصة" من الكثير من الآيات القرآنية والأشعار المغناة فى شكل الأجناس الغنائية المعروفة باسم التواشيح والقصائد المتصلة بحياة الرسول ، كان المنشد ينتقى لغنائه عدداً من العناصر ، وكان أسلوب الأداء المستخدم فى ذلك الحين فى تغير دائم، فانتقل من الإلقاء النثرى إلى الإلقاء المنغم إلى حد ما، وذلك فيما يبدو بتأثير من اثنين من رجال

الأزهر كانا من أشهر منشدى الأغنيات الدينية هما إبراهيم المغربى وزميله إسماعيل سكر، والذى كان أصغر منه سنا ، كان إنشادهما يلقى إقبالا جماهيرا وكان له احترامه، وقاما بتطويرالأداء فى اتجاه المزيد من التلحين.(١٢) واحتفت الممارسة الموسيقية العربية بالتجديد الذى أدخلاه، فتقليد النماذج الفنية الموروثة تقليدا دقيقا بدا شيئا باهتا بالمقارنة بالأسلوب الذى صار فيه للمنشد صوت معاصر يكسبه شخصية متفردة .

جرت العادة فى ذلك الحين أن يؤدى الرجال تلك الأغنيات الدينية، ولكن بعد ذلك برعت النساء فى تأديتها فأخذن يغنين - وهن يرتدين النقاب فى بعض الأحيان - أمام جمهور من الرجال وجمهور من النساء.(١٣) وكانت المصاحبة الغنائية هى القاعدة، وكان من المألوف أن يتبادل المنشد الرئيسى الإنشاد مع مجموعة صغيرة من المنشدين.(١٤) ثم بدأ المنشدون الدينيون فى القاهرة يستخدمون آلات موسيقية مثل الكمان والقانون بدلا من المصاحبة الغنائية أو بالإضافة إليها .

كان الإنشاد الدينى يعد ملائماً لمناسبات مختلفة كثيرة: الأعياد الدينية الإسلامية - ومن بينها ليالى شهر رمضان المعظم والاحتفالات العامة فى ذكرى مولد الرسول وفى موالد الأولياء - والأفراح وحفلات الطهور والسبوع والاحتفال بوفاء النيل ، وكان المنشدون فى أغلب الأحيان من أمثال والد أم كلثوم، أى منشدين محترفين، بمعنى أن الناس كانوا يعترفون بهم كمنشدين محترفين ويستأجرونهم من داخل أو من خارج القرية أو المدينة التى يعقد بها الاحتفال ثم يدفعون لهم أجرا فى مقابل عملهم .

كان لتلاوة القرآن مكانة خاصة فى الثقافة المصرية فى الحياة العامة، وكان الناس يستمدون من سماعهم للقرآن قوة واطمئنانا، وكانت أيضا جزءا من التعبير الدينى والتعليم الدينى فى كل مكان ، ثمة الكثير من الوصف لمثل هذه الأمور، ومن بينها ما يلى :

> **كان جدى قارئا للقرآن فى إحدى القرى، وقراءة القرآن فن بديع وجميل فى أعين الفلاحين، فهم يحبون الاستماع إلى القرآن. وعندما يعثر أحدهم على قارئ حلو الصوت ويحضره ليقرأ القرآن فى إحدى مناسباته تسرع القرية بالكامل للاستماع إليه، ويجلس الرجال حوله بينما تجلس النساء على أسطح المنازل أو**

فى أى مكان أخر يستطعن منه سماع ذلك الصوت الجميل الذى يقرأ القرآن.[١٥] [ترجمة عكسية]

وتصف عفاف مارسوت مصر فى النصف الأول من القرن العشرين بقولها إن "الاستماع إلى قارئ جيد يعد أمرا ممتعا لدى جميع الناس،" وتضيف أن الاستماع إلى القرآن – بالإضافة إلى عدد قليل من أشكال الترويح الموسيقى المحلية – "كان إحدى الوسائل النادرة المتاحة للفلاح التى لم تكن تخضع للرقابة أو العقاب أو الضرائب أو المصادرة، على العكس من كل شىء أخر كان بحوزته."[١٦] وكما يقول نلسون :

صوت التلاوة الذى يسمع فى كل مكان يعد جزءً جوهريا من إحساس المسلمين بثقافتهم ودينهم حتى قبل أن يكون بإمكانهم التعبير عن هذا الإحساس بوضوح، وباستماعهم لتلاوة القرآن يشتركون في خبرة مع المعنى تتجاوز آنية الصوت الذى يسمعونه أو المناسبة التى يحضرونها [١٧].

إذن كانت الموسيقى التى تعلمتها أم كلثوم من أبيها – تلاوة القرآن والإنشاد الدينى – مألوفة لجميع المصريين، أيا كانت خلفيتهم الاجتماعية الاقتصادية وأيا كانت المنطقة التى يعيشون فيها ، وكان بإمكان الكثيرين تلاوة القرآن تلاوة سليمة حتى وإن كانوا عاجزين عن التعبير عن قواعد التلاوة بعبارة واضحة، وكان عدد أكبر بكثير على وعى بمتى تكون التلاوة سليمة.[١٨] لقد كانت التلاوة والإنشاد الدينى جزءا مهما من التعبير الثقافى المشترك، على نحو أو آخر، بين جميع المصريين تقريبا.

ويقول محمود الحفنى: "كان لتلاوة القرآن والإنشاد الدينى ومديح الرسول نجوم تجاوزت شهرتهم ومكانتهم فى ذلك الوقت ما كان لغيرهم من شهرة ومكانة."[١٩] كما أن معظم المطربين الذين كانوا يعملون فى القاهرة كانوا فى مبدأ الأمر ممن يقرأون القرآن، ومارسوا العمل كمحترفين فى المجالين، فقد كانوا يغنون قصائد الغزل وينشدون التواشيح الدينية ، ومن بين هؤلاء عدد من أشهر أهل الغناء فى ذلك الزمن، ومنهم يوسف المنيلاوى وسلامة حجازى.[٢٠] وكان عدد من المطربين الناشئين يتعلم الغناء على منشدى الطرق الصوفية، سيما الطريقة الليثية؛ إذ كانت معروفة بجمال تعبيرها الموسيقى [٢١].

وأيا كانت الصلة بين مطرب معين وبين طريقة من الطرق الصوفية، فإن الصلة الاجتماعية الدينية الأقوى كانت بين المطرب وبين مختلف أشكال الإسلام التى يمارسها عامة الناس، فلدى هؤلاء كان الإسلام يتكون من سلوكيات لا هى متفقة مع صحيح الدين ولا من الواضح أنها صوفية، سلوكيات تشترك فيها جماعات كاملة وترتبط بالحياة فى مصر على وجه العموم.[٢٢] وكان الأشخاص الذين يتصفون بخلفية كهذه يعدون "من المشايخ"، أى أفراد يشتركون فى خبرة تعليمية ودينية واحدة. وكان يعتقد أن الشيخ منهم بمقدوره أن يحسن تلاوة القرآن وأن يجيد اللغة العربية الفصحى وأن يعرف قدراً من التراث الأدبى العربى، ولاسيما الشعر، ومن صوت أم كلثوم ومظهرها أدرك مستمعوها الأوائل على الفور أنها من المشايخ، أى تربت بينهم .

لقب "شيخ" كان يمنح لمختلف الشخصيات العامة، وعلى الرغم من أنه يستخدم فى مجالات غير دينية (كأن يطلق على أحد سكان القرية اسم "شيخ البلد")، فالمعتاد أن يكون للقب إيحاءات دينية. والشيخة كانت امرأة متعلمة متفقهة فى الدين، وربما مارست تلاوة القرآن. وكان اللقب يمنح للكثير من الأشخاص على اختلافهم، من القرويين البسطاء مثل والد أم كلثوم إلى علماء الأزهر الشريف، معقل الدراسات الإسلامية منذ ألف عام. وتوضح قصة حياة أحمد عرابى - زعيم المقاومة المصرية ضد البريطانيين فى ١٨٨١-١٨٨٢ - المدى الذى يمكن أن يصل إليه المشايخ وفكرة الناس عنهم فى المجتمع المصرى: كان الشائع أن يصف الناس أحمد عرابى وأن يتذكروه كضابط بالجيش تعلم فى الأزهر وابن شيخ إحدى القرى [٢٣].

وتوضح عفاف مارسوت أن علماء الدين فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كانوا من :

> **المعلمين والمثقفين وأهل الفكر فى ذلك العصر ، وكانوا يعملون فى مجالات علمية عديدة، وكانوا متصوفة وأدباء وفنانين ، وكانوا يواسون المكلومين والمحرومين ويسدون النصح إلى أصحاب الجاه والسلطان - وفى بعض الأحيان كانوا يدافعون عن الفقراء والمظلومين ، والخلاصة إنهم كانوا موجودين فى جميع المجالات ويؤدون أدوارا على جميع المستويات الاجتماعية .... وكان معظم علماء الدين البارزين من أصول ريفية [٢٤].**

وتضيف مارسوت أن مكانتهم تضاءلت فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر وفى القرن العشرين ، إلا أن انطباع المصريين عن عالم الدين ظل راسخا فى أذهان الكثيرين منهم باعتبارهم ، فى معظم الأحيان، مدرسين فى بيئة حرصت فيها سلطات الاحتلال على الحد من فرص التعليم ، كان هذا الانطباع انطباعا صوتيا مثلما كان انطباعا مرئيا: فقد كان لصوت المشايخ وقع مُمَيَّز .

اثنان من أهل الطرب نالا إعجاب الكثيرين وتعد حياة كل منهما الفنية مثالا على كل من كان من المشايخ فى المجال الموسيقى هما درويش الحريرى (١٨٨١-١٩٥٧) وعلى محمود (١٨٨١ - ١٩٤٦). لقد عاشا وعملا فى الأحياء القديمة من القاهرة، تعلم كل منهما فى طفولته قراءة القرآن والتحق بجامعة الأزهر فيما بعد، وهناك درسا النحو والفقه والشريعة وأصول التجويد، وصار كل منهما يكسب قوته بتلاوة القرآن. ثم درس الحريرى مبادئ الموسيقى على أحد ملحنى المسرح الغنائى وبعد ذلك بدأ فى تلحين الموشحات ثم صار معلم الكثيرين من زملاء أم كلثوم، ومن بينهم زكريا أحمد ومحمد عبد الوهاب ، أما على محمود فقد ظل يقرأ القرآن وفى ذات الوقت صار يقدم جميع أنواع الإنشاد الدينى وقصائد الغزل، وقد سجل معظمها على أسطوانات وأداها فى الإذاعة [٢٥].

لم يضمن بريق المظهر الدينى الذى اكتسى به المشايخ النظر إليهم بعين الرضا فى جميع الأحيان ، صحيح أنهم نالوا احترام الناس على وجه العموم، ولكن تردى بعضهم فى الخطأ جعلهم هدفا للانتقاد والسخرية. ومن أمثلة ذلك المسرحية العربية المقتبسة من مسرحية موليير "طرطوف"، وفيها كانت الشخصية الرئيسية باسم الشيخ متلوف ، أى "الذى أفسده الإفراط فى التدليل". وتحتوى السيرة الذاتية لكل من أم كلثوم وطه حسين ملاحظات انتقادية عن المشايخ، وهى آراء شاركهما فيها الكثيرون. فالخلعى، على سبيل المثال، قد انتقد مشايخ الموسيقى بشدة لجهلهم وسوء سلوكهم واصفًا إياهم بأنهم "شيوخ منفرون ينصرفون عن قراءة القرآن إلى الغناء وهم لا يفقهون فيه شيئا،" وأنهم عرضة للأخطاء ويميلون إلى "الانحناء إلى الأمام... وتحريك أيديهم وأقدامهم وهم يتطوحون ويجهدون أنفسهم فى الغناء حتى ترى عروقهم نافرة وأعينهم جاحظة"[٢٦] .

ورغم ذلك كان أداء المشايخ الغنائى وسلوكهم بوجه عام من الأمور المألوفة التى يقدرها الكثيرون من جميع الفئات، حتى بين غير المسلمين ، فعندما سئل الملحن اليهودى داوود حسنى فى مؤتمر الموسيقى العربية الذى عقد فى عام ١٩٣٢ عن رأيه فى غزو المؤثرات الغربية للموسيقى العربية قال: "طالما بقى القرآن بقيت الموسيقى العربية." وبالمثل رأى عازف الكمان المسيحى سامى الشوا فى التواشيح والقصائد الدينية مثلا يحتذى فى الموسيقى المصرية، جزءا من الثقافة المشتركة بين جميع المصريين (٢٧).

لم يكن مشايخ الموسيقى المغنين الوحيدين فى البيئة التى عاشت فيها أم كلثوم؛ ففنانو المواويل كانوا يشتركون معهم فى إحياء الحفلات العامة، والموال هو أغنية عامية متعددة الأنواع ترتبط فى معظم الأحيان بالثقافة الموسيقية الريفية (٢٩) وغناء الموال كان يسبقه فى معظم الأحيان ارتجالات يقول فيها المغنى "يا ليل يا عين"، وتسمى "الليالى" ، وكان الموال ذاته يؤدى بمصاحبة الطبول وضرب الكفوف والمزمار المزدوج والأرغول، أو أى عدد أصغر من هذه العناصر، وكانت هذه الآلات تستخدم أيضا فى عزف موسيقى الرقصات الريفية مثل رقصة التحطيب التى يؤديها الرجال فى الكثير من الاحتفالات العامة. أما غناء القصص الملحمية العربية القديمة، مثل سيرة بنى هلال، والتى كانت تحكى بمصاحبة الطبل أو الربابة – ووصفها لاين فى منتصف القرن التاسع عشر – فقد ظلت على حيويتها فى القرن العشرين (٢٩).

قد تدرب المصريون على عزف الموسيقى العسكرية الأوروبية فى الجيش فى عهد محمد على، وأدخلوا تعديلات على الآلات النحاسية وقدرا أقل من التعديل على أسلوب العزف العسكرى، مما أكسب الموسيقى العسكرية شعبية خاصة بها. فلقد شاهد بعض الأجانب فى عام ١٩١٣ "فرقة عسكرية من النوع المتعارف عليه" وأوركسترا لموسيقى القرب فى احتفال بذكرى مولد السيد البدوى فى مدينة طنطا ، وفى العقدين الأول والثانى من القرن العشرين كان أحد تجار الآلات الموسيقية، ويدعى حسب الله، يشكل مجموعات من عازفى الآلات النحاسية للعزف فى المناسبات العامة والحفلات الخاصة الكبرى فى جميع أنحاء مصر، وصارت الذخيرة الموسيقية التى تعزفها هذه المجموعات تعرف باسم "مزيكة حسب الله" واكتسبت شعبية عارمة لعدد من السنين .

هذه الأنواع من الموسيقى شكلت معا جزءاً من طفولة أم كلثوم. وبالإضافة إلى ذلك صار الأداء الموسيقى يتم من خلال وسيط؛ فقد صار بإمكان أم كلثوم وصديقاتها أن يستمعن إلى أسطوانات الفونوغراف، فحفظت عدداً من الأغنيات من الأسطوانات التى سمعتها فى بيت ابنة العمدة، والتى كانت زميلتها فى المدرسة ، لقد ظهرت صناعة التسجيلات الموسيقية التجارية فى مصر فى وقت مبكر وسرعان ما نمت، فلقيت إقبالا جماهيريا كبيرا كإحدى وسائل الترفيه الموسيقى.(٣٠) وكانت الصحف تنشر إعلانات عن أجهزة الفونوغراف والأسطوانات التى بدأ المصريون يحصلون عليها بالبريد من لندن فى وقت مبكر، ابتداء من عام ١٨٩٠ ، وبدأ إنتاج أسطوانات الأغانى المصرية فى عام ١٩٠٤، وضمت قائمة شركة أوديون لعامى ١٩١٣-١٩١٤ أربعمائة وخمسين أسطوانة تم تسجيلها محليا، من بينها تلاوات قرآنية وأغانٍ من مختلف الأنواع. وبدأت شركة جراموفون للتسجيلات تمارس عملها فى مصر فى عام ١٩٠٣ وبحلول عام ١٩١٠ كانت الشركة قد أصدرت ما يزيد عن ألف ومائة أسطوانة مصرية. وظهرت شركة باتيه وشركة كولومبيا وشركة بيضافون اللبنانية فى العقد الأول من القرن، ثم أنشأ سيتراك ميشيان شركة مصرية (٣١).

انخفضت أسعار أجهزة الفونوغراف تدريجيا حتى صارت فى متناول أغلبية أفراد الطبقة المتوسطة.(٣٢) والأهم من ذلك أن الناس كانوا يشتركون فى استخدام تلك الأجهزة، فقد ظهرت فى المقاهى وغيرها من المحال العامة وبذلك من لم يكن باستطاعته شراءها كان بإمكانه سماع ما يصدر من أسطوانات جديدة، وكانت الأسر التى تملك جهاز فونوغراف تدعو الأصدقاء للاستماع إلى الأسطوانات.(٣٣) وكان الناس حتى فى القرى الصغيرة، مثل قرية أم كلثوم، يستمعون إلى الأسطوانات .

قالت أم كلثوم فيما بعد إنها لاتزال تذكر قصائد من تسجيلات الشيخ أبو العلا محمد، والذى صار راعيها ومعلمها الأول فى القاهرة، وحفظت عدداً من أغنيات الحب الشائعة فى تلك الأيام. ومن بين الأغنيات التى كانت لا تزال تذكرها أغنية يقول مطلعها "أبويا زرع لى جنينة كلها برتقان" و "البحر بيضحك" لسيد درويش .

خبرة الأداء

بعد وقت قصير من ظهور أم كلثوم لأول مرة كمغنية - فى بيت عمدة قريتها - عندما كان عمرها ما بين الخامسة والثامنة جاءتها دعوة للغناء فى احتفال فى إحدى القرى المجاورة، وحصلت على عشرة قروش (خمسين سنتا تقريبا) نظير غنائها، وهو مبلغ يساوى نصف أجر والدها الشهرى من عمله بمسجد القرية ، ضم هذا الحفل مدعوين من مدينة السنبلاوين المجاورة، وهؤلاء طلبوا من والدها أن يحضرها إلى حفلاتهم ، وذاع الكلام عن تلك الطفلة الصغيرة ذات الصوت القوى التى تغنى أغانى المشايخ.[٢٤] ولصغر سن أم كلثوم وصوتها الفريد فى قوته صارت عنصر الجذب فى الفرقة .

كان القرن التاسع عشر قد شهد إنشاء طرق جديدة وتحسين طرق قديمة والانتهاء من إنشاء شبكة سكك حديدية واسعة، مما سهل سفر الأثرياء من الريف إلى المدن للتجارة أو لأغراض اجتماعية، وكان أفراد حاشيتهم يسافرون معهم، ومن بينهم - فى بعض الأحيان - موسيقيون كانوا يستأجرون من القاهرة للذهاب إلى العزب (بل وبالعكس أيضا) لإحياء الحفلات الخاصة. كذلك كان الموسيقيون ينضمون إلى الجولات التى كان أفراد الأسرة المالكة أو كبار المسئولين يقومون بها فى الأقاليم، وكان الموسيقيون يقدمون أغانيهم فى حفلات عامة وخاصة كلما توقف ركب هؤلاء المسافرين المهمين ، وكانت فرق مسرحية كاملة تجوب المدن الإقليمية: وكانت عروض تلك الفرق تقدم فى خيام تقام فى الأماكن العامة وكانت تذاكر تلك العروض تباع من خلال المسئولين والوجهاء بالقرى.[٢٥] أما المغنون الأقل شهرة، من أمثال أم كلثوم وعائلتها ، فقد كانوا يسافرون إلى القرى والمدن فى جميع أنحاء الدلتا كلما تلقوا دعوة للغناء .

فى البداية كانت أسرة أم كلثوم تذهب إلى الأماكن التى تغنى فيها سيرا على الأقدام، ثم تعود الأسرة إلى قريتها فى وقت متأخر من الليل. ولقد وصفت أم كلثوم واحدة من آخر الرحلات التى قامت بها الأسرة على النحو التالى :

سرنا عدة كيلومترات من قريتنا إلى السنبلاوين، ثم ركبنا القطار إلى المنصورة، وعبرنا النيل من المنصورة إلى طلخا في معدية ، ومن هناك ركبنا قطاراً آخر إلى نبروه، ثم مشينا من نبروه إلى القرية التي كان بها الفرح.[٣٦] [ترجمة عكسية]

فيما بعد بدا لأم كلثوم وكأنهم قد قطعوا الدلتا بالكامل جيئة وذهابا سيراً على الأقدام قبل أن تطأ أقدامهم مدينة القاهرة (انظر الخريطة ١).[٣٧] وبازدياد أسفارهم واتساع رزقهم صاروا قادرين على السفر في وسائل المواصلات العامة وصاروا يصرون على أن يوفر مضيفهم حميراً تنقلهم .



الخريطة (١) : دلتا النيل

صار لأم كلثوم جمهور كبير من المستمعين، فقد كتب أحد الصحفيين فى العشرينيات يقول إن أم كلثوم ذاع صيتها - مثلها فى ذلك مثل قارئ القرآن فى المناطق الريفية - كمغنية ريفية تحصل على أجر زهيد.(٣٨) ولقد عزت أم كلثوم نفسها شهرتها إلى طرافتها هى شخصياً :

> **طبعًا لم يكن [الجمهور] يعتبر غناءها غناء حقيقيا، بل كانوا يستمعون إليه كشىء غير مألوف: فها هى طفلة صغيرة ، عمرها سبع سنوات، تغنى بصوتها الحاد الأغانى الدينية ومدائح الرسول التى جرت العادة أن ينشدها رجل أجش الصوت، مثلما يستمع الناس الآن لصبى صغير يلقى خطبة باللغة العربية الفصحى فلن يصغى الناس إليه بحثا عن معان جديدة فى كلامه بل يصغون إليه لطرافته ، حيث إن الخطيب ليس إلا طفلا.**(٣٩) [ترجمة عكسية]

صارت أم كلثوم نجم الأسرة، فالزبائن يطلبونها هى بالتحديد. وبدأت قرارات الأسرة تتخذ على أساس امتهان أم كلثوم للغناء .

وعندما لاحظ أحد تجار المنطقة نجاح أم كلثوم فى مجال الغناء اقترح أن تقدم حفلا عاما وقام بالفعل بتنظيم هذا الحفل فى مدينة أبو الشقوق (انظر الخريطة ٢) وبيعت تذاكر الحفل بقرش وبخمسة قروش (خمسة سنتات وخمسة وعشرين سنتا). وبدأت الأمسية بانتشار الفوضى بين أفراد الجمهور وحدوث مشادة بينهم استمرت لما يقرب من ساعة، وبعد أن بدأت أم كلثوم تغنى تجددت المشادة، ولذلك لم يزد غناؤها عن نصف ساعة من الساعات الأربع المتفق عليها (٤٠).

حفلات من هذا القبيل لم تكن مألوفة فى مصر فى ذلك الحين، كان معظم المستمعين فى تلك الحفلات أو كلهم من الرجال، وفى تلك المناسبات العامة كانوا يتحررون من الضوابط الاجتماعية التى كان من المعتاد أن يراعوها فى التجمعات الأسرية وكانت الخمور تقدم فى بعض الأحيان، ولذلك كان السكارى من أفراد الجمهور يثيرون المشاكل، وفى الرابعة عشرة من عمرها قدمت أم كلثوم وأسرتها حفلا فى إحدى الحانات بالزقازيق، وأثناء الحفل شعر والدها بالقلق بسبب انتشار السكر بين أفراد الجمهور ، وبعد مفاوضات مع مدير الحانة وافق على مضض على ألا تقدم

الخمور أثناء غناء أم كلثوم.[٤١] وفى حفل آخر فى قرية القرشية بالقرب من طنطا لم تكن دعوة سكان القرية لأم كلثوم للغناء فى قريتهم إلا كمينا أعدوه لجذب سكان قرية مجاورة بفضل شهرة أم كلثوم حتى ينقضوا عليهم ويفتكوا بهم.[٤٢] ولا شك أن الضغط المستمر الذى كان يمارسه والدها وأفراد أسرتها كان يفيد فى مواقف من هذا القبيل ، ولكن أحداث كتلك أسهمت فى تخوف الشيخ إبراهيم من الإضرار بسمعة ابنته بالسماح بغنائها أمام الجمهور فى حفلات عامة، وهى مشكلة حلها الشيخ إبراهيم جزئيا باشتراطه أن ترتدى أم كلثوم عباءة صبى مع غطاء الرأس البدوى .

لابد أن مخاوف الشيخ إبراهيم قد ازدادت حدة بسبب تدنى مكانة المطربين والمطربات بين أبناء بلده[٤٣] . كان معظم المصريين يقبلون على شكل أو آخر من أشكال الترويح الموسيقى فى الأماكن العامة أو الخاصة ، وكان العاملون فى هذا المجال يعيشون ويعملون فى جميع أنحاء مصر تقريبا ، ومع ذلك فلم يكن الشباب يلقون أى تشجيع على امتهان عمل كهذا أو مخالطة من يمتهنه. وفضلا عن صعوبة كسب الرزق بالغناء وصعوبة الظروف التى تواجه المغنى المبتدىء ، فقد بدا أن الموقف السائد من الغناء كان أساسه فكرة الناس عن احترام المرء لذاته ، فوقوف الفنان على خشبة المسرح ليتفرج عليه الآخرون وهو يمثل أو وهو يغنى أغان عاطفية أو وهو يرقص – وهذا أسوأ الأحوال – كان فى رأى الناس إهداراً للوقت فى عمل تافه لا يتفق والسلوك الذى يحفظ للمرء كرامته.[٤٤] وبتحول المشتغل بالفن إلى نجم يمكنه حينئذ أن يتخلص من الأحكام الظالمة التى يصدرها الناس عليه مسبقا ، ومع ذلك فلا يغيب عن أذهان الناجحين فى مجالات فنون الأداء المعارضة الشديدة التى أبدتها أسرهم لاشتغالهم بالفن ، المغنى والملحن محمد عبد الوهاب، على سبيل المثال ، لم ينس أن أخاه قد جره من فوق خشبة المسرح إلى الخارج وظل يجره فى الشوارع حتى وصل به إلى المنزل. ولم ينس زميله زكريا أحمد أباه وهو يعنفه قائلا: "إنك من أسرة محترمة وتريد أن تكون واحدا ممن تدور حياتهم حول 'يا ليل يا عين'؟ " [٤٥].

من جوانب الغناء التى كانت تثير الاعتراض ارتباطه بأشياء مرذولة مثل تعاطى المخدرات والخمور وكذلك القمار والدعارة. ارتباط الغناء بمثل هذه الأمور كان ارتباطا قويا جداً فى مجال الغناء الاحترافى الذى كانت أم كلثوم توشك أن تدخله، وأدى وجود الجنود الأجانب فى أماكن الغناء فى المدن إلى إكساب الموقف المزيد من التردى، حيث إن هؤلاء الجنود كان لديهم الكثير من المال والقليل من الضوابط [٤٦] .

هذه الأسباب مضت أم كلثوم فى سبيلها إلى احتراف الغناء بحذر مرتدية ملابس صبى. وجاءت الخطوات الأولى التى خطتها فى اتجاه أحياء الفن فى القاهرة نتيجة لذيوع صيتها بعد أن صار الأثرياء والوجهاء أصحاب الألقاب يطلبونها للغناء فى قصورهم ، فغنت لتوفيق بك زاهر القاضى بالقرب من دمياط، وأصبح توفيق بك واحداً من وجهاء الدلتا الذين يعزى إليهم فضل "اكتشاف" أم كلثوم [٤٧].

أدى الارتباط القوى بين صفوة العائلات وبين الريف المصرى والمدن الإقليمية وكذلك القاهرة إلى توفر خطوط اتصال بين المدن والعزب يسرت للمشتغلين بالغناء الوصول إلى زبائن دائمين ومستمعين جدد. وكان أحد موظفى العزبة هو الذى يتولى عادة بدء الصلة بين المطرب الناشئ وصاحب العزبة، فناظر عزبة الشناوى باشا، [٤٨] على سبيل المثال، هو الذى اتفق مع أم كلثوم على غنائها فى حفل أقامه الباشا فى عزبته بجوار المنصورة بمناسبة زفاف أخيه ، وبطريقة مماثلة وصلت أم كلثوم إلى قصر عز الدين يكن بك فى حلوان (انظر الخريطة ١) للاشتراك فى احتفال أقيم فى ليلة الإسراء والمعراج.[٤٩] كانت أسرة عز الدين بك تمتلك أراضٍ زراعية بالقرب من تماى الزهايرة ، وكان ناظر العزبة على علم بأم كلثوم فاقترح على عز الدين أن يطلبها للغناء كل عام فى هذا الاحتفال ، وافق عز الدين على ذلك دون أن يكون قد رآها أو سمعها بنفسه ، وبعد أن ناقش ناظر العزبة الأمر مع والد أم كلثوم أرسل إلى عز الدين يخبره بما يلى :

السنبلاوين

صاحب المعالى الباشا

يشرفنى أن أنقل لمعاليكم ما يلى: كما أمرتم معاليكم قابلت الشيخة أم كلثوم ووالدها اليوم ، ويبدو أن آخرين قد تعاقدوا معها منذ فترة تزيد عن عشرة أيام على الغناء فى ليلة المعراج، ولكننا – بمساعدة من بعض المعارف – تمكنا من إلغاء الاتفاق الأول وتوقيع العقد المرفق بهذه الرسالة .

وقال والدها إن ثلاثة جنيهات (١٥ دولارا) مبلغ ضئيل لأنه سيدفع من هذا المبلغ أجرة القطار ذهابا وعودة، والتى تبلغ ١٢٠ قرشا. ولكننا تغلبنا على هذه المشكلة أيضا، تاركين الأمر لأوامر معاليكم...

[التوقيع غير واضح] [ترجمة عكسية]

وأرفق ناظر العزبة بخطابه عقدا مكتوبا ينص على تفاصيل الاتفاق :

أقر أنا الموقع أدناه الشيخ إبراهيم السيد، من تماى الزهايرة، مركز السنبلاوين، والد الشيخة أم كلثوم، أننى أنا وابنتى قد وافقنا على الذهاب إلى قصر محمد عز الدين بك فى حلوان فى ٢٦ رجب ١٣٣٥ [١٩ مايو ١٩١٧] لقراءة سيرة النبى الكريم فى ليلة المعراج نظير أجر قدره ثلاثة جنيهات مصرية خلاف مصاريف الانتقال ، وفى حالة تأخرى عن هذا الموعد أقر بأننى سوف أدفع غرامة قدرها عشرة جنيهات [٥٠].

[ترجمة عكسية]

وعندما وصلت أم كلثوم إلى قصر عز الدين، صُدِم عزالدين عندما رأى كم هى صغيرة السن وأرسل فى الحال من يحضر شخصا آخر، هو المنشد الدينى الشهير إسماعيل سكر، وأرسل أم كلثوم إلى البدروم مع الخدم ، وبعد أن تأكد عز الدين أن ضيوفه قد استمتعوا بإنشاد إسماعيل سكر، أمر بإحضار أم كلثوم لتغنى له [٥١] .

وبهذه الطريقة دخلت أم كلثوم وغيرها من المطربين الريفيين أوساط الأعيان، وبهذه الطريقة أيضا - إذا حالفهم الحظ - كانوا يحظون بزبائن دائمين من الأثرياء أصحاب النفوذ ، فاستعداد عز الدين للمجازفة بالاستماع إلى مغنية غير معروفة بتزكية من آخرين لم يكن من الأمور غير المألوفة، وربما كان الدافع وراء استعداده لذلك هو رغبته فى اكتشاف الجديد ، وبالمثل لم يكن اختياره لواحد من المشايخ من الأمور غير المألوفة، لاسيما فى مناسبة دينية .

وكانت العقود التى يوقعها الزبون مع المغنى - كما يتضح من العقد المذكور - تنص على شروط الاتفاق بينهما، لا سيما إذا لم يكن الطرفان يعرف كل منهما الآخر

من قبل. وكان الشيخ إبراهيم هو الذى يتفاوض باسم الأسرة فى أمر العقود ، ومن الأمثلة الأخرى على ذلك العقد التالى :

فى التاريخ المذكور أدناه اتفقت أنا إبراهيم السيد من قرية تماى الزهايرة مركز السنبلاوين دقهلية مع أحمد إسماعيل من كوم الطويل مركز كفر الشيخ غربية على أن أحضر أنا وابنتى الشيخة أم كلثوم لقراءة سيرة الرسول المشرفة يوم الخميس ٤ ذو الحجة ١٣٣٨ هجرية (١٩٢٠ ميلادية) نظير أجر قدره ٥٠، ٩ جنيه (٤٧.٥٠ دولار) وصلنا منها مقدم قدره ٤ جنيهات، ويدفع الباقي وقدره ٥,٥٠ جنيه فيما بعد. ويقر الموقعان بذلك .

[ترجمة عكسية]

فى الفترة من عام ١٩١٠ تقريبا إلى عام ١٩٢٠ زاد أجر أم كلثوم زيادة كبيرة: من عشرة قروش حصلت عليها فى إحدى حفلاتها المبكرة فى الريف إلى ٢٥ قرشا ثم إلى جنيه كامل. وعندما أصبح بإمكان الأسرة أن تطلب جنيها ونصف فى الحفلة صارت تعد نفسها من الأسر الميسورة (٥٢) . كان الثراء فى ذلك الحين يعتمد على سعر القطن، أهم محصول نقدى فى مصر. وبارتفاع سعر القطن فى عام ١٩١٩ رفع عدد من المطربين أجورهم، ومن بينهم أم كلثوم. فصار والدها يطلب ٨ جنيهات، ثم ١٠ جنيهات (٥٠ دولارا) ، فى الحفل الواحد. كذلك كانت المطربات يحصلن على هدايا مالية وأقمشة حريرية ومجوهرات (٥٣).

وبارتفاع دخل الأسرة بدأ الشيخ إبراهيم، على حد قول أم كلثوم، يتصرف على النحو الذى كان يرى أنه يليق بالمكانة التى صارت لأسرته. فأخذ أبناءه لتصويرهم فى أحد الاستوديوهات وصار يشترط فى عقوده أن يقدم لأم كلثوم زجاجة مياه غازية على نفقة المضيف، وذلك لأنه سمع أن غيرها من المطربات المشهورات كن يشترطن ذلك ، وصار يطلب من المضيف أن ينقلهم من وإلى محطة القطار على ظهور الحمير، ثم اشترى حميرا للأسرة. وبدأت الأسرة تسافر فى الدرجة الأولى، بدلا من الثالثة، فى القطارات (٥٤).

وبزيادة الإقبال على أم كلثوم فى الدلتا شجع الكثيرون والدها على الانتقال إلى القاهرة حتى تتحسن فرصها فى مجال الغناء ، ولكنه لم يكن يرغب فى ذلك، لعدم معرفته بالمدينة ولعدم وجود أقارب له فيها ، ولعدم تأكده من وجود فرص عمل هناك . [٥٥] وظلت فكرة الانتقال إلى القاهرة قيد المناقشة لعدة سنوات ، وأول مساعدة عملية مقنعة عرضت على الشيخ إبراهيم لتيسير هذا الأمر جاءته من الشيخ أبو العلا محمد، وهو المطرب الذى كانت تفضل الاستماع إلى أسطواناته . ففى عام ١٩١٩ أو عام ١٩٢٠ جاء كل من الشيخ أبو العلا ومعه زكريا أحمد إلى السنبلاوين للغناء فى عدد من ليالى رمضان.[٥٦] حضرت أم كلثوم مع أخيها الحفلات التى أحياها أبو العلا وزكريا وألحت على والدها أن يدعو الشيخ أبو العلا لزيارة منزلهم، وهناك غنت فى حضوره .

ويقول زكريا أحمد إنه أعجب هو وأبو العلا كثيراً بصوتها وحيويتها وخفة ظلها، وإنها كانت تريده أن يعلمها جميع الأغنيات التى غناها فى السنبلاوين ، وإنه حاول أن يحقق لها هذه الرغبة. ويقول زكريا إنها كانت "بارعة جدا بالنسبة إلى فتاة فى الخامسة عشرة من عمرها." حاول زكريا وأبو العلا إقناع والدها بأن الانتقال إلى القاهرة فكرة معقولة. ومن أجل تحقيق هذه الغاية يبدو أن أم كلثوم قد بدأت تراسل زكريا بعد هذه الزيارة، وطلبت منه أن يساعدها فى ذلك [٥٧] .

بعد زيارة زكريا وأبو العلا للسنبلاوين بوقت قصير تعاقد والدها - ربما بمساعدة من زكريا - على أن تغنى فى حفل زفاف بالقاهرة ، ويبدو أن هذا الحفل كان أول مرة تغنى فيها بالقاهرة، ودعا زكريا وأبو العلا أصدقاءهما لحضور الحفل، وبهذا سنحت لها الفرصة لأن تلتقى بالمنشدين الدينيين على محمود وعلى القصبجى (والذى قام ابنه محمد، فيما بعد، بتلحين الكثير من أغانيها وبالعزف فى فرقتها طوال ما يزيد عن أربعين عاما)، كما التقت بمحمد أبو زايد وصديق أحمد، وهما اثنان من وكلاء الفنانين [٥٨] .

وفى وقت قريب من هذا - فى السنوات الأولى من العشرينيات - طلبت أم كلثوم للغناء فى قصر أسرة من أعيان الصعيد، وهى أسرة عبد الرازق.[٥٩] وكان النساء فى هذه الأسرة لا يجلسون مع الرجال فى مكان واحد للاستماع إلى الغناء، فأرسلت

أم كلثوم للغناء لهن ، ولدهشة النساء لقوة صوتها وهى لا تزال فتاة صغيرة أرسلنها للغناء فى القاعة التى كان بها الرجال، وهناك تركت انطباعا لا يمحى لدى مدحت عاصم، والذى كان فى ذلك الحين صبيا صغير السن جاء لحضور الحفل مع والدته، إحدى صديقات زوجة عبد الرازق باشا :

> **كانت صفوة رجال مصر هناك، وأذكر منهم عدلى باشا يكن وعبد الخالق ثروت وعلى ماهر والأستاذ لطفى السيد. جاءت الفتاة وحدها والنساء يدفعن بها إلى داخل القاعة، وكانت ترتدى الملابس الريفية، مما جعلها تشعر بالخجل وسط سيدات الأسرة بملابسهن الفخمة ، ولازلت أذكر استهانة الحاضرين بهذه الفتاة الريفية البسيطة . سارت الفتاه بين صفوف الضيوف ، وطرحتها السوداء تغطى رأسها ووجهها فيما عدا عينيها وفمها، حتى وصلت إلى المكان المعد لها ثم بدأت تغنى. فى البداية انصرف الضيوف عنها إلى الحديث فيما بينهم، ولكن لم يكد صوتها يخرج من فمها حتى توقف الضيوف عن الكلام وساد القاعة صمت تام لبضع ثوان. غنت أم كلثوم أغانٍ دينية، وانتبه الضيوف إلى غنائها وأخذوا يطلبون منها أن تعيد عليهم ما كانت تغنيه** [٦٠] . [ترجمة عكسية]

بعد ذلك غنت أم كلثوم مرة أخرى لدى أسرة عبد الرازق فى إحدى الليالى السابقة على حفل زفاف أحد أفراد الأسرة. كان ذلك فى خيمة أقيمت فى الشارع بجوارالمنزل ، كان غناء أم كلثوم لدى آل عبد الرازق فى نظر أسرتها فاتحة خير عميم، واعتبرتهم الأسرة مصدراً للرعاية والنصح [٦١].

قام اثنان من وكلاء الفنانين – وهما محمد أبو زيد وصديق أحمد – وكذلك زكريا أحمد بالترتيب لغناء أم كلثوم عدة مرات فى أحياء الطبقة العاملة فى القاهرة ، ومن عام ١٩٢٠ إلى عام ١٩٢٢ قدمت عدة حفلات ناجحة على مسارح وسط المدينة، كما غنت فى حفلات خيرية وفى بيوت الأثرياء وفى حفلات الزفاف [٦٢] . وبانتصاف عام ١٩٢٢، كانت قد أثبتت وجودها فى المدينة كمغنية معترف بها .

كيف حدث أن القرويين وصفوة رجال السياسة كان لهم أذواق فنية متماثلة؟ ما الذى جعل أسرة من الأعيان تقبل التعامل مع مغنية من بسطاء الريف، بل وتتولى رعايتها؟ ما هى الصفة التى يتصف بها المجتمع المصرى والتى يسرت لها سفرها المتكرر من بيت العمدة فى تماى الزهايرة إلى قصر عبد الرازق باشا فى القاهرة؟ سوف نتأمل الآن طبيعة مستمعيها وزبائنها والاتجاهات الاجتماعية المشتركة بينهم والتى ساعدتها على الانتقال من مكان إلى آخر وكفلت لها النجاح فى القاهرة فى نهاية الأمر .

كانت الأغلبية الغالبة من المصريين، من أمثال أسرة أم كلثوم وجماهيرها الريفية، من المزارعين أو الفقراء الذين لا يملكون أراض زراعية. والذين كان فى حيازتهم أراض زراعية كانوا عادة يملكون فدانا واحدا أو أقل ، وكان بالمدن عدد متزايد من عمال الصناعة ، وهؤلاء كانوا يحصلون على أجور أعلى من أجور العمال الزراعيين [٦٣].

كان أفراد الطبقات الدنيا هذه يلاقون ألوانا من المعاناة على أيدى معظم الحكام: فقد عانوا فى أواسط القرن التاسع عشر من الضرائب الباهظة ونزع الملكية الزراعية، وبعد ذلك عانوا أثناء الاحتلال البريطانى من التحكم فى أسعار المحاصيل الزراعية وبطش السلطات العسكرية البريطانية بهم. ومن أوضح الأمثلة على ذلك حادثة دنشواى (١٩٠٦) والتى لم تغب عن أذهان المصريين: فقد أعدم عدد من سكان تلك القرية انتقاما لمقتل جندى بريطانى هوجم وهو يصطاد حمام أحدهم .

وكان الفرق بين أحوال الطبقة الدنيا والطبقة العليا فرقا شاسعا، وصار من المعتاد أن يوصف المجتمع المصرى بأنه مجتمع طبقى إلى حد بعيد ، وكانت فرص التعليم نادرة أو غير متاحة للفقراء بالمرة، باستثناء كتاب القرية ومدارس تابعة للأديرة تتفاوت إمكاناتها التعليمية من واحدة إلى أخرى ،[٦٤] وبذلك حرم الفقراء من وسائل الحراك الاجتماعى الصاعد، أى الانتقال من طبقة إلى طبقة أعلى . وكانت الجهود

المبذولة أثناء الاحتلال البريطانى لتشجيع المصريين على الإقبال على التعليم إما ضئيلة أو منعدمة، ولاشك أن هذا الأمر كان واحدا من الأسباب الكثيرة لسخط المصريين على البريطانيين ، حقا لقد كانت نسبة من يعرفون القراءة والكتابة منخفضة انخفاضا شديدا [٦٥].

رغم ذلك فإن قدرا ما من الحراك الاجتماعى الصاعد كان متيسرا فى ظل هذه الظروف ، فالأفراد الموهوبون كان بإمكانهم الوصول إلى صالونات الطبقات العليا مثلما فعلت أم كلثوم؟ [٦٦] وباقتراب القرن التاسع عشر من نهايته، اكتسب التجار وموظفو الحكومة، باعتبارهم فئة اجتماعية واحدة، مكانة متنامية فى الحياة السياسية والاقتصادية، مما جعل لهم تأثيرا ملحوظ فى مجالات جديدة .

قد عاش آل يكن وآل عبد الرازق - والذين تأسست مكانتهم فى القرن التاسع عشر - حياة مختلفة اختلافا صارخا فى كثير من النواحى عن حياة غيرهم من أفراد الطبقات الأخرى ، فى القرن التاسع عشر كانت شريحة الأعيان تتكون من الطبقة التركية الجركسية الحاكمة، والتى جاء معظمها إلى مصر مع محمد على. وهؤلاء صار بحوزتهم ملكيات زراعية كبيرة وعينهم محمد على فى مناصب كبرى فى حكومته.[٦٧] ومن أوضح الأمثلة على ذلك أسرة عز الدين يكن ، والتى احتفظت بمركزها الاجتماعى العالى حتى وقت متأخر من القرن العشرين. لقد جاء أخَوان من أسرة يكن إلى مصر مع محمد على ومنحهما مساحات شاسعة من الأراضى، وصارت الأسرة تعمل فى إنتاج القطن ثم فى حلج الأقطان ، بعد ذلك تنوعت أنشطة أفراد الأسرة، فانضموا إلى المصرفى طلعت حرب فى إنشاء أول مصرف يملكه ويديره المصريون فى عشرينيات القرن العشرين ، كما شغلوا مناصب سياسية، فقد أصبح عدلى باشا يكن، الذى كان معروفا بسعة اطلاعه، شخصية بارزة فى عالم السياسة فى العشرينيات والثلاثينيات وشغل منصب رئيس الوزراء لفترة من الزمن [٦٨].

وقرب نهاية القرن التاسع عشر أمكن لبعض الأسر المصرية الأصل التى كان حظها من الثروة أوفر من غيرها أن تزيد من ملكياتها الزراعية بشراء جزء من الأراضى التى باعتها الأسرة الحاكمة لتسديد ديونها ، ونتيجة لذلك "صار الكثير من الأسر الريفية البارزة يناهز سليلى الأتراك الجراكسة فى مركزهم الاجتماعى

واهتماماتهم."[٦٩] وبازدياد ثروة هؤلاء المصريين وعلو مركزهم أخذوا يصاهرون الأسر التركية الجركسية، وبهذا لم تعد الخطوط الفاصلة بين الأعيان من أبناء مصر والأعيان من الأجانب واضحة تماما. وبحلول عام ١٩١٨ "كان التمييز بين الفئتين قد فقد أهميته الفعلية" [٧٠].

كان آل عبد الرازق واحدة من تلك الأسر ، كانوا من علماء الدين بالأزهر فى القرن التاسع عشر ، وكانوا فى ذات الوقت يملكون مساحات كبيرة من الأراضى الزراعية ثم أضافوا إليها ما اشتروه من الأراضى الخديوية بالقرب من مسقط رأس أجدادهم فى المنيا وكذلك فى الدلتا. وفى النصف الأول من القرن العشرين كانوا من بين زعماء حزب الأحرار الدستوريين، وهو الحزب الذى كان ينتمى إليه الكثيرون من ملاك الأراضى أصحاب النزعة المحافظة. وأصبح مصطفى عبد الرازق مديرا لجامعة الأزهر ثم صار وزيرا بعد ذلك. ولقد وصفه جاك بيرك – من واقع صحافة ذلك العصر – كما يلى :

> **ولد مصطفى عبد الرازق فى عام ١٨٨٢ فى قرية أبو جرج بالقرب من بنى مزار، على بعد ٣٠٠ كيلومترا من القاهرة، أى أنه كان من أهل الصعيد. وكانوا يقولون فى ذلك الحين إن "الصعيد متغلغل فى كلامه وفى كل كيانه." فقد كان لايزال يحتفظ بصرامة ووقار أهل الصعيد مع رقى من نوع ما فى أفعاله وأفكاره بصفة عامة. وكان لايزال يرتدى قفطان وعمامة المشايخ ولكنه صار يرتدى أحذية أوروبية بدلا من المركوب الذى كان المشايخ يرتدونه عادة ، ولكنه عوض عن هذا التباين فى ملبسه بأشياء أخرى، كأن يرتدى ملابس بألوان جذابة بل وجريئة إلى حد ما مع اتزانه فى مراعاة الأناقة ، وكانت قسماته تبعث على السرور والاحترام فى الوقت نفسه ، وهيئته يشع منها الود والسمو. وكان الناس يتناقلون روايات عن اتصافه بقدر من الرحمة صار مضربًا للأمثال .**

ويتشابه وصف بيرك لمصطفى عبد الرازق مع وصف عبد الحميد توفيق زكى لوالد مدحت عاصم، الصبى الذى استمع إلى أم كلثوم فى قصر آل عبد الرازق :

> إسماعيل بك عاصم ... كان أديبا ومترجما وكاتبا مسرحيا درس في الأزهر ثم في فرنسا، مثله في ذلك مثل سعد زغلول. وربما كانت أهم نقطة في تاريخ إسماعيل عاصم باعتباره محاميًا دفاعه في قضية ضحايا دنشواي. وكان أيضا واحداً ممن نادوا بإنشاء جامعة أهلية في مصر. وكان في ذات الوقت واحدا ممن كانوا يدعون إلى لحاق مصر بركب الحضارة. وقام بترجمة مسرحية "توسكا" إلى اللغة العربية وقدمها في دار الأوبرا الملكية، وقد أخرجها بنفسه ومثل دور البطولة فيها. وبذلك كان أول هاو مصري من أسرة من الأعيان يدخل ميدان المسرح. وصار رائدا في نظر أبناء الأسر الراقية، فقد سبق المحامي والممثل عبد الرحمن رشدي.[٧٢] . [ترجمة عكسية]

ورد في هذا الوصف كما رأينا أحداث وظروف مرت بإسماعيل عاصم يستخدمها الكاتب في صياغة رموز كانت بالنسبة إلى إسماعيل عاصم وآخرين من طبقته الاجتماعية وجيله صفات يوصفون بها وأشياء تُذَكِّرُ بهم. فلقب "بك" ومركزه كمحامي وكاتب متعدد اللغات ودراسته في أهم جامعة إسلامية في العالم وكذلك دراسته في أوروبا واهتمامه بكل ما هو أجنبي ودفاعه عن فلاحي دنشواي ضد البريطانيين وإدراكه للفرق في المكانة بين النخب الثرية والفنانين المحترفين وتمكنه من عبور هذا الحاجز كل هذه العناصر اتحدت لتشكل شخصية متكاملة كانت مألوفة لدى المصريين، فالنخبة المصرية الجديدية جمعت الدراسة والأناقة المحلية والأجنبية إلى قيم اجتماعية كان يعتقد أنها مشتركة بين جميع المصريين .

أدى تنوع مصالح تلك الأسر إلى وجود جذور قوية لها في الريف المصري (وتمثل ذلك غالبا في امتلاك كل أسرة لمنزل كبير واحد على الأقل يقع داخل عزبتها بالإضافة إلى منزل أو أكثر في المدن الإقليمية) ، وأدى كذلك إلى وجود صلات مهمة بينها وبين العمليات السياسية التي كانت تجري في القاهرة (والتي كان لكل أسرة، بلا استثناء، قصر مهيب فيها). وكانت تلك الأسر، على العكس من سابقاتها من الأسر التركية، تنظر إلى الأطيان التي تمتلكها على أنها مواطنهم الأولى والوحيدة. وكان البعض، مثل آل عبد الرازق وعمر سلطان، يتكلمون العربية في المقام الأول ويحرصون على وصف أنفسهم بأنهم مصريون لا أتراك جراكسة .

كانت ملكية الأطيان الزراعية أمرا أساسيا بين الأعيان وكانت دليلا على الثراء فى أنظار أغلبية المصريين ، أما الفلاحون الذين يعيشون ويعملون فى تلك الأراضى فإن امتلاك ولو جزء من الفدان كان يعنى الشعور بالكثير من الاطمئنان والشعور بالانتماء إلى مكان محدد والشعور بالوصول إلى مكانة شخصية كبيرة. فكما تقول عفاف مارسوت: "كانت ملكية الأرض الزراعية شيئا لابد منه بين من تهمهم المظاهر الاجتماعية. ففى بلد تسود فيه العقلية الريفية كان الأثرياء الذين لايملكون أراض زراعية يعاملون على أنهم بلا قيمة راسخة الأساس."(٧٣) وعلى حد قول إيريك ديفس: "لكى تظفر باحترام الناس فلابد لك من امتلاك أراض زراعية" (٧٤) .

لقد أسهم أعيان الريف الذين لم يكن لهم مثل مكانة آل عبد الرازق ولكنهم يماثلونهم فى موقفهم من ملكية الأرض الزراعية، أسهموا فى قيادة مصر السياسية. ومن بين هؤلاء البطل الوطنى العظيم سعد زغلول والصحفى البارز لطفى السيد الذى تولى منصب مدير الجامعة المصرية فيما بعد. وتكونت طبقة مهنية متنوعة فى المدن اشتملت على المحامين والأطباء والمعلمين والصحفيين والتجار ومسئولى الحكومة، وهؤلاء تلقى بعضهم تعليمه فى أوروبا ، وكانوا يعدون أكثر المصريين تطبعا بالطابع الغربى، فى ضوء ملبسهم وسلوكهم، ولكن بيرك يقول منبها إن هذا "لا يدل بالمرة على اتباعهم لمجموعة من القيم الأجنبية."(٧٥) ولكنه ربما كان يعد دليلا على اهتمامهم بالتكنولوجيا الجديدة التى كانوا فى حاجة إليها بحكم مهنهم المتنوعة. كانت هذه المجموعة من المصريين تضم الشباب من أبناء أعيان الريف أو أبناء تجار المدن. وبزيادة ثرائهم ، سعى الكثيرون جاهدين "لشراء الأطيان ومصاهرة طبقة ملاك الأطيان والاندماج مع هذه الطبقة اجتماعيا وسياسياً (٧٦).

من المشكلات الكبرى فى هذا المجتمع مشكلة "الأجانب" – ومعظمهم من الأوروبيين – بما كان معروفا عنهم من سلطات وإمكانات وشرور. وكانت لغة الخطاب الشائع فى ذلك العصر تفيض بآراء سلبية فى الوجود الأجنبى بمصر. فالشخصيات الرجالية فى ثلاثية نجيب محفوظ الشهيرة أفكارها وأحاديثها تدور حول وجود الجنود البريطانيين فى شوارع القاهرة وما ينتج عنه من متاعب ومخاوف. وكان المصريون على اختلاف شرائحهم الاجتماعية يشعرون بالسخط إزاء الوجود الأجنبى فى بلادهم وإزاء سيطرة القوى الأجنبية على بلادهم اقتصاديا وسياسياً .

جذور هذه الاتجاهات الاجتماعية تعود إلى وقت مبكر من القرن التاسع عشر، أى إلى عهد محمد على، فقد أدى التعليم الذى أتاحه للمصريين إلى "التمهيد لظهور طبقة جديدة من المصريين، طبقة مفعمة بشعور وطنى جديد تَبَدَّى فى رغبة أفرادها فى الارتقاء بالمجتمع المصرى وفى نصيب أكبر من إدارة شئون هذا المجتمع وتطوره."(٧٧) هذا التيار كان يضم أعدادا متزايدة من أفراد الخدمة المدنية وضباط الجيش وملاك الأراضى الزراعية. وأدى دخول بريطانيا إلى مصر فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر إلى إثارة اتجاهات وطنية النزعة والحث على المقاومة (٧٨) .

وبدأ "قطاع كبير من الطبقة العليا المصرية ينفر من رأس المال الأجنبى،" الأمر الذى أدى إلى مقاومة السيطرة الأوروبية الأجنبية على الموارد المصرية مقاومة نشطة بين أفراد النخب المصرية.(٧٩) وعلى الرغم من علو مكانتهم الاجتماعية بفضل سفرهم ودراستهم فى الخارج، وعلى الرغم من أن الأغلبية كانت تربط ما بين عملية التحديث التى كانوا يتمنونها وبين التطبع بالطابع الغربى، إلا أن أسرا كثيرة من الطبقة العليا والطبقة المتوسطة لم تكن ترى فرقا بين مصالحها ومصالح مصر. فكما يقول بيرك: "إن أرستقراطيا مثل عدلى [يكن] وواحد من كبار الملاك الزراعيين مثل محمد محمود كانا بلا شك من الوطنيين المخلصين... فقد حظيت مصر بتأييد جميع الأثرياء."(٨٠) وبالمثل فإن محمود زايد يقول :

> **بحلول العقد السابع من القرن التاسع عشر كان المصريون الذين تبوءوا مركزا اجتماعيا عاليا قد تكون لديهم وعى أوضح بهويتهم واهتمام صادق بوطنهم ورغبة قوية فى أن يكونوا سادة أنفسهم. وفى عام ١٨٧٧ كان من الواضح أن المطمح "الوطنى" هو "مصر للمصريين". فقد تسبب إسراف إسماعيل باشا فى إفلاس مصر وفى تدخل الأجانب فى شئونها والسيطرة عليها، وأدى ذلك إلى إثارة مشاعر وطنية قوية بين المصريين (٨١) .**

وعندما خضعت مصر للحماية البريطانية بعد ذلك، تحولت الطبقة المتوسطة بالمدن "وهى أكثر فئات المجتمع المصرى تطبعا بالطابع الغربى... إلى طليعة للحركة الوطنية." فحيث إن هذه الفئة كانت معدة دراسيا ومهنيا لتولى مناصب المسئولية فقد

"شعرت أن البريطانيين يعوقون تقدمهم اقتصاديا وسياسيا."[٨٢] فبجانب إعجاب الكثيرين من هؤلاء المصريين بالتكنولوجيا الأوروبية وبالدراسة فى أوروبا وبالفكر التحررى الأوروبى كانوا فى ذات الوقت على وعى بما وصفه كل من جان لاكوتور وسيمون لاكوتور بـ "قيام أوروبا بعرض مصر للبيع بالمزاد العلنى وتنكر اللصوص الأوروبيين كدبلوماسيين وتنكر الدبلوماسيين كلصوص."[٨٣] أما حادثة دنشواى وما شابهها من الأمور التى كانت تسوى فى محاكم مختلطة لا يخضع فيها الأجانب للقانون المصرى فقد أزكت ما أسماه بيرك "الغضب البطىء" الذى كان يعتمل فى صدور أغلبية المصريين [٨٤] . لقد نشأ جيل كامل من المصريين وذكرى دنشواى ماثلة فى ذاكرته الجماعية .

لقد أدت الظروف التى أوجدتها الحرب العالمية الأولى إلى إثارة أنواع من السخط على السلطات الأجنبية فى مصر. فتذمر ملاك الأراضى من القيود المفروضة على مساحة زراعات القطن، وتذمرت الطبقة المتوسطة بالمدن من الوجود العسكرى الأجنبى ومن زيادة أعداد المسئولين البريطانيين ومن التضخم المالى المصاحب لذلك. فقد حشد البريطانيون ما يزيد عن مائة ألف من قواتهم فى مصر بين عامى ١٩١٤، ١٩١٥، "ومن أهداف ذلك إرهاب الوطنيين المصريين." وبجانب التهديد الذى كان ينطوى عليه وجود هؤلاء الجنود، كان سلوكهم أثناء إجازاتهم يوصف فى كثير من الأحيان بأنه يتسبب فى نشر الفساد الأخلاقى بين شباب مصر وفى تردى الحياة العامة أخلاقيًا فى القاهرة.[٨٥] وابتلى العمال غير المهرة بانخفاض فى مكاسبهم الحقيقة، وعانى سكان الريف من استيلاء البريطانيين على محاصيلهم ومواشيهم بأبخس الأثمان وتجنيدهم لأبنائهم وإكراههم على دفع تبرعات مالية والتسبب فى ضغائن خطيرة بإجبار مسئولى القرى على تولى أمر سياسات لا يقبلها الناس.[٨٦] ومن هنا لقى شعار "مصر للمصريين" تأييداً حماسيا واسع النطاق .

كانت جماهير المستمعين من جميع الطبقات الاجتماعية الاقتصادية تنشد "الحديث"، أى الجديد والنافع و - إذا لزم الأمر - المستورد، على أن يكون أصيلا، مصريا وعربيا، فى ذات الوقت ، هذه الاتجاهات الاجتماعية أثرت فى الإقبال على الفنون، فالبعض كان أساس اختياره التقاليد المتعارف عليها والاعتداد بكل ما هو

محلى. "أنا المصرى كريم العنصرين" - هكذا كانت تقول إحدى الشخصيات فى أوبريت لسيد درويش فى ذلك الحين ، والبعض الآخر جعل مناصرة الفن العربى موقفا سياسيا صريحا. وفى الكثير من المناسبات التى كانت زعيمة الحركة النسائية هدى شعراوى تنظمها لجمع التبرعات كانت الأعمال الموسيقية المصرية التقليدية تقدم للجمهور ، وقامت هدى شعراوى بتكليف بديع خيرى وزكريا أحمد بعدد من الأعمال التى تندرج تحت الفن الشعبى فى موضوعها، إذ كانت تشجع كل ما ترى أنه عمل مسرحى عربى بحق ، وفى هذا الصدد يقول بديع خيرى: "كانت مخلصة لكل ما هو عربى." وعلى الرغم من تنشأتها التى اعتمدت فى المقام الأول على الفرنسية والتركية إلا أن "بيتها كان عربيا وذوقها كان عربيا" (٨٨).

وتقول ليلى الحمامصى : "من الطريف أن الرغبة القوية فى تحديث مصر - والتى تضمنت الأخذ بأفكار أجنبية وأساليب أجنبية - كانت مصحوبة بنزعة مساوية لها فى القوة تطالب بالتأكيد من جديد على التقاليد والقيم الثقافية المصرية."(٨٩) وكان احترام الفنون التى يعتقد أنها أصيلة ثقافيا من الأمور الراسخة فى نفوس جماهير المستمعين من الطبقة العاملة المصرية ، ولكن الفن الأصيل حظى أيضا بمساندة لا يستهان بها من قبل أفراد الطبقة المتوسطة والنخبة سواء بسواء. وباقتراب القرن من نهايته صار كل من كان من المشايخ، مع أعماله وأساليبه الفنية، يمثل القيم المحلية، أى الثقافة المصرية المعروفة تاريخيا، وهذا هو الأصيل .

وفى وقت مبكر من العشرينيات، انتقلت أم كلثوم ومعها أسرتها للعيش فى القاهرة ، وشجعها على ذلك نجاحها فى القاهرة وتعامل آل عبد الرازق المتكرر معها ورعايتهم لها ، فاعتلت مسارح القاهرة بما لديها من أفكار عن الأصالة كان أغلبية الناس يشاركونها فيها. فضلا عن الخلفية المشتركة بينها وبين المشايخ ، كان هدفها الشهرة والثروة ، وأغلب الظن أنها لم تكن تسعى لحمل لواء حركة من الحركات التى كانت مصر تموج بها. ومع ذلك فإن خلفيتها الغنائية والثقافية جعلت جماهير مستمعيها يضفون عليها قيمة من نوع خاص ، وكان هذا ضمانًا لنجاحها فى القاهرة .

الفصل الثالث

بدايتها فى القاهرة

قابلت محمود تيمور بالقرب من مكتب البريد، وسألنى إن كنت قد سمعت غناء الفتاة البدوية. فقلت له: "ومن تكون الفتاة البدوية؟" فقال: "اسمها أم كلثوم." فسألته: "هل هى حقا بدوية ؟ " فكان جوابه : "ستعرف عندما تراها وتسمعها."[1]

[ترجمة عكسية]

بين عام ١٩٢٢ وما يقرب من عام ١٩٢٨ تبدل حال أم كلثوم من المغنية المثيرة للفضول التى تكاد تكون غير معروفة والتى يتحدث عنها عباس العقاد فى السطور السابقة إلى نجمة كبيرة ، ووصفت فى البداية بأنها "شيخة" – أى منشدة دينية – و"فتاة ريفية" و "بدوية"، ولعل ذلك كان بسبب غطاء الرأس الغريب الذى كانت ترتديه. لقد أدخلت تحسينات كبرى على مهاراتها الغنائية وأسلوبها فى الغناء ومظهرها العام كجزء من سعيها لأن يكون لها رصيد غنائى وهوية مهنية تضمن بهما استمرار الطلب عليها وتحقيق الشهرة والثروة اللتين انتقلت إلى القاهرة من أجلهما فى المقام الأول ، انضمت أم كلثوم، كمغنية موهوبة على قدر من الخبرة، إلى حقل النشاط الموسيقى واختطت لنفسها مسارا فيه .

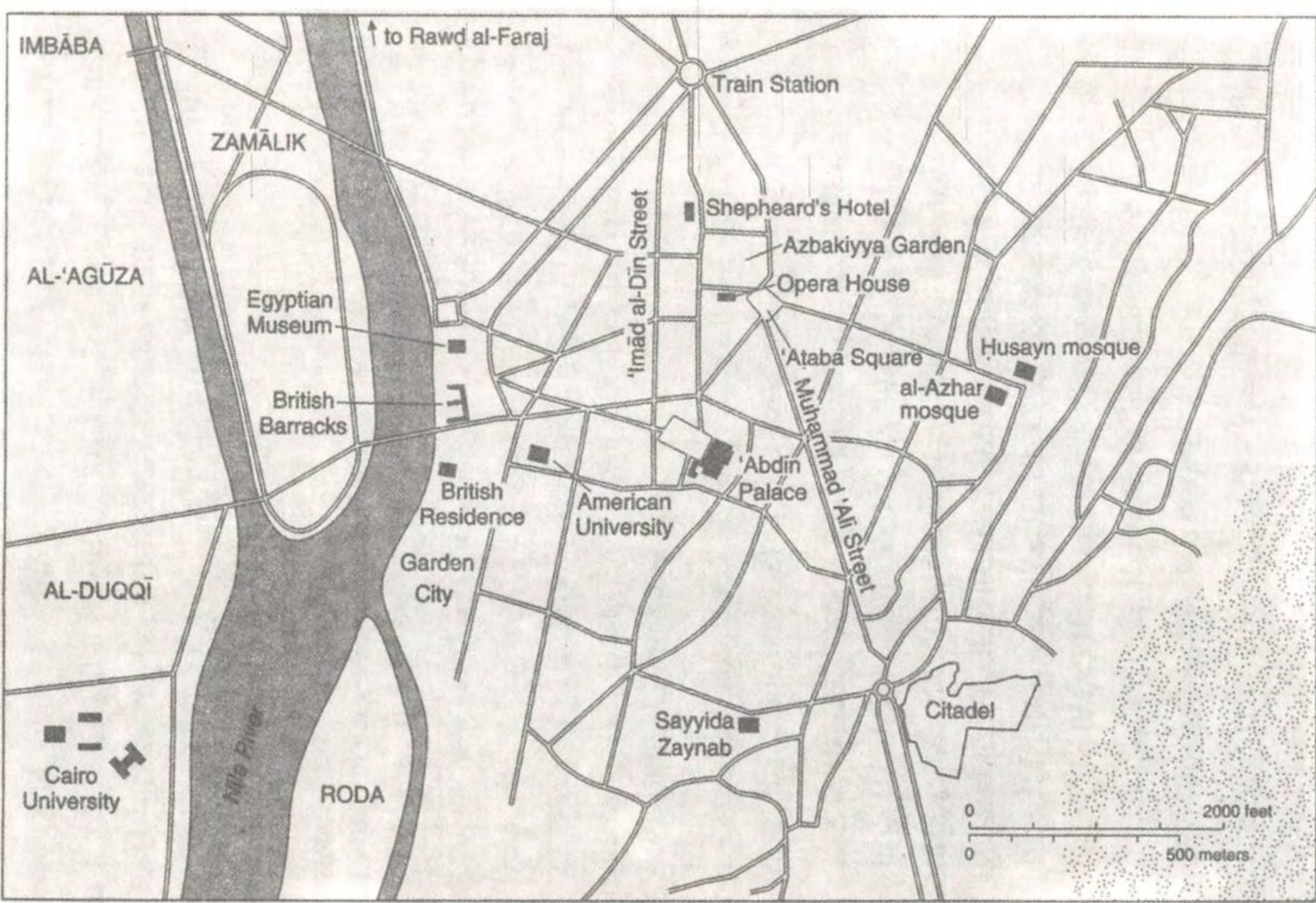
الموسيقى فى القاهرة

كان الاقتصاد المصرى اقتصادا قويا نسبيا فى العشرينيات، وهذا عنصر على درجة عالية من الأهمية للمشتغلين بالفن ، فلقد أقبل المصريون من أفراد الطبقتين

العليا والمتوسطة على متابعة الجديد فى هذا المجال بشراء الأسطوانات المسجلة وتذاكر الحفلات الفنية، وصدر ما يزيد عن اثنتى عشرة من المجلات المختصة بالموسيقى والمسرح أو المجلات التى أفردت بين صفحاتها أبوابًا مهمة لأخبار الفن والنقد الفنى ، واتسعت رقعة الإقبال على النشاط الفنى لتشمل مؤسسات تجارية مثل المسارح وشركات تسجيل الأسطوانات بالإضافة إلى الأفراد والعائلات .

وأخذت مؤسسات النشاط الفنى التجارى تنتشر فى المدن المصرية أثناء القرن التاسع عشر، وكان مركز النشاط الموسيقى التجارى فى القاهرة يقع فى حى المسارح بالقرب من حديقة الأزبكية (انظر الخريطة ٢) ، كانت هذه المنطقة منذ زمن بعيد الموضع الذى تركز فيه النشاط الفنى الترفيهى الذى كانت القاهرة تشهده فى مناسبات تقليدية مثل الاحتفال بمولد النبى. وبوصول الفرنسيين فى عام ١٧٩٨ "بدأ الأجانب والمسيحيون المصريون يفتتحون حانات ومطاعم ومقاه على الطراز الأوروبى" فى تلك المنطقة. وأدى تطوير حديقة الأزبكية على يدى الخديو إسماعيل إلى إنشاء مطاعم عامة وصالات منوعات مكشوفة ، وضمت الحديقة ذاتها "أكشاكا" للموسيقى وصالات منوعات مكشوفة مثل صالة سانتى، والتى كانت مفضلة لدى الشباب من المطربين الناشئين [٢] ، وأتاحت الصالة مجالا لقارئات البخت والمهرجين والحواة والسحرة وغيرهم من العاملين فى مجالات الترفيه. وفضلا عن ذلك، فكما يقول المؤرخ حسين فوزى ، كان الجمهور يستمع إلى ألحان جون فيليب سوسا العسكرية و أغنيات مثل "فى مكان بعيد على نهر سوانى" وأوبريتات جيلبرت وسوليفان وغير ذلك مما كان يعد آخر الأعمال الموسيقية التى ظهرت فى الخارج.[٣] وكان حى المسارح، والذى كان يتركز فى شارع عماد الدين، يقدم أعمالا أوروبية على مسرح دار الأوبرا ومسرحيات عربية مقتبسة عن مسرحيات أوروبية ومسرحيات عربية من تأليف كتاب مصريين، وكان بعض هذه الأعمال يشتمل على الموسيقى ، وبدأ الكثيرون من المطربين الشباب اشتغالهم بالفن بالغناء أثناء الاستراحات التى كانت تتخلل تلك الأعمال المسرحية [٤].

كان بالقاهرة منطقة أخرى لممارسة النشاط الفنى الترفيهى، ولكنها لم تكن بأهمية الأزبكية، وهى حى روض الفرج، الذى يطل على نهر النيل شمالى وسط المدينة. وكان بها مجموعة من صالات المنوعات ودور المسرح، من بينها عدد من الأماكن



الخريطة (٢) القاهرة فى العشرينيات

المكشوفة على شاطئ النيل ، كان المطربون الشباب يبدأون العمل بالفن فى صالات روض الفرج، أما الأكبر سنا فلم يكونوا فى حاجة إلى الاستمرار فى العمل هناك. وظهرت مسارح أصغر فى أحياء الطبقة العاملة بالقاهرة، مثل المنطقة المجاورة لمسجد الحسين ، فى هذه المسارح مارس كل من أم كلثوم والشاب محمد عبد الوهاب نشاطهما فى السنوات الأولى من اشتغالهما بالغناء .

كان الإقبال على الأعمال المسرحية العربية قد بدأ يزداد منذ أن ظهرت لأول مرة فى منتصف القرن التاسع عشر ، وكانت المسرحية العربية مسرحية مقتبسة عن مسرحيات أوروبية، فرنسية فى كثير من الأحيان. ومن رواد المسرح العربى السورى مارون النقاش (١٨١٧- ١٨٥٥)، وهو الفنان الذى "أكسب مسرحياته حيوية وبهجة بإضافة الموسيقى الشرقية إليها، والتى كان يؤديها أوركسترا وكورال وكانت فى معظم الأحيان متصلة بموضوع المسرحية."[٥] وكان أحمد أبو خليل القبانى يعد مؤسس المسرح الموسيقى فى مصر (حوالى ١٨٨٤)، وكان سلامة حجازى يعد أنجح مطربيه فى العقدين الأول والثانى من القرن العشرين .

اعتمدت المسرحيات الموسيقية على أنواع شديدة التنوع من المواد اللحنية، واعتبرت الأغانى المسرحية أنواعا جديدة من الغناء. ويقول راسى :

> **حيث إن الموسيقى المسرحية كانت تؤلف للتعبير عن مختلف أنواع المضامين النصية فقد كان من الطبيعى أن يتبع فى تأليفها مختلف أنواع الأساليب، من الأساليب العسكرية والوطنية إلى الأساليب العاطفية والشعبية. وليس من قبيل المفاجأة أن الخروج على الأعراف المتبعة فى هذه الأساليب قد أدى إلى أن الأغنية المسرحية المعتادة لم يكن يشار إليها بتسمية محددة تدل على أنها صنف من الغناء مستقل بذاته بل كان يشار إليها على أنها "لحن مسرحى"[٦] .**

وبازدياد شعبية المسرحيات الموسيقية - لاسيما فى العقد الأول من القرن العشرين مع ظهور فرقة سلامة حجازى المسرحية - أخذت الموسيقى التى كانت تؤلف

خصيصًا للمسرح تؤثر فى غيرها من الأساليب الموسيقية ، فجرت العادة أن تشتمل المسرحيات الموسيقية على أنواع مألوفة من الغناء، مثل القصيدة والطقطوقة، جنبا إلى جنب مع أنواع مقتبسة عن أنماط أوروبية، مثل المقدمة - أو الافتتاحية - التى كانت تعزفها الآلات الموسيقية، ومثل المونولوج (الغناء المنفرد) والديالوج (الحوار الثنائى) والتريالوج (الحوار الثلاثى) ، وكانت الفرق الموسيقية المصاحبة كبيرة الحجم نسبيًا، وتتشكل على غرار نظيراتها فى أوروبا، وكانت موسيقى المسرح عمومًا تعد أكثر أشكال الموسيقى تتطبعا بالطابع الغربى [٧] .

اجتذب المسرح اهتمام عدد من شباب أعيان القاهرة، كمتفرجين وكمشاركين فى نشاطه، فكتب أحمد شوقى وحافظ إبراهيم - وهما من شعراء الكلاسيكية الجديدة - وكذلك المؤلفان المسرحيان محمود تيمور ومحمد تيمور أعمالا للمسرح. واشترك شوقى فى إنتاج أول فيلم مصرى ناطق، وهو فيلم "أولاد الذوات."[٨] وكان معظم نقاد الصحف والمجلات من بين الكتاب والمثقفين المشهورين، مثل إبراهيم المازنى وعباس العقاد.[٩] واستمر اشتراك هؤلاء فى النشاط المسرحى حتى الثلاثينيات، وعندئذ تولت النخبة المتعلمة مراكز قيادية فى إدارات الإذاعة وشركات الإنتاج السينمائى. فصار الدكتور على باشا إبراهيم - عميد كلية الطب بالجامعة المصرية - الرئيس المصرى لمجلس إدارة الإذاعة ، وصار مدحت عاصم - نجل أحد المحامين الذين ترافعوا عن الجانب المصرى فى قضية دنشواى - منصب مدير البرامج الموسيقية. كما اتجه طلعت حرب - مؤسس أول بنك يملكه ويديره المصريون - باستثماراته إلى المسرح والسينما وأرسل بالفنيين السينمائيين للتدريب فى أوروبا واهتم اهتمامًا شخصيًا بالنشاط الذى كان يجرى فى هذين المجالين ، أدت مشاركة النخبة الثرية والنخبة المتعلمة فى نشاط المسارح الكبرى والإذاعة المصرية وغير ذلك من المؤسسات المهمة إلى تأثر المجال التجارى والرسمى باهتمامات ونفوذ وأذواق المترددين عليها من الأثرياء .

وفى الوقت نفسه أتت هذه المشاركة بالمغنين - الذين نشأ معظمهم بين الطبقات الدنيا - بأزجالهم (أى الأشعار العامية) وإنشادهم الدينى وشخصياتهم المحلية إلى عالم تلك النخب ، وعلى هذا النحو صار من العسير التمييز بين "الجماهيرى" وبين ما

يمكن أن يسمى، فى زمن ومكان آخر، "فنا" أو "كلاسيكيا" أو "شعبيا" أو "دينيا". ويعد ظهور "الموسيقى العربية" تدريجيًا أحد النتائج المترتبة على ذلك، وهى صنف واسع من الموسيقى يسمح بضم أنواع شتى من الموسيقى على أساس ما أجمع المستمعون من الأجيال الأكبر سنا على أنه يشكل جزءا من تراثهم الموسيقى .

كانت جماهير المستمعين فى معظم الأحيان من المهنيين والتجار، وكان المترددون على المسارح وصالات المنوعات من رجال الطبقة المتوسطة والطبقة المتوسطة العليا.

انتشرت صالات المنوعات، لاسيما فى حديقة الأزبكية وحولها، (١٠) وتنوعت برامجها، فقدم كازينو شهرزاد على سبيل المثال الراقصات فى العقد الأول من القرن العشرين ، وعندما أحب الممثل نجيب الريحانى إحداهن تقدم للعمل فى الصالة وبدأ يقدم اسكتشات ومسرحيات عربية قصيرة. ومن خلال عمله فى هذا الكازينو ابتكر نجيب الريحانى شخصية كشكش بيه التى اشتهر بها (١١).

وما إن دخلت أم كلثوم إلى هذه الأماكن حتى وضعت نفسها فى مصاف العديد من المغنيات المعروفات الناجحات اللائى كن يستخدمن أساليب متنوعة فى غنائهن (١٢) ومن بينهن توحيدة (المتوفاة فى ١٩٢٣)، والتى كانت تمثل الجيل الأكبر سنا من النساء فى ذلك العصر. كانت توحيدة، وهى سورية الأصل، المطربة التى كان نادى ألف ليلة وليلة يقدمها منذ ١٨٩٧ ، وقبل ذلك كانت تغنى وترقص فى منطقة الأزبكية. تزوجت توحيدة يونانيا مصريا افتتح نادى ألف ليلة خصيصا لها، وعندما توفى زوجها ورثت ذلك النادى الليلى وتولت إدارته بنفسها. ومثل معظم المطربات الناجحات فى هذه المنطقة كانت توحيدة تؤدى أغنيات وضعها لها ملحنون مشهورون ، وقامت بتسجيل عدد ضئيل من أغانيها، وربما لم تسجل أيا منها بالمرة - على غير عادة مطربى ذلك العصر - ولكنها ظلت احتفظت بجمهورها، وإن كان صغير العدد .

وكانت منيرة المهدية (المتوفاة فى ١٩٦٥) رائدة الأدوار النسائية فى المسرح الغنائى. بدأت منيرة - والتى كانت أصغر سنا من توحيدة - احتراف الغناء فى الأندية الليلية فى العقد الأول من القرن العشرين، ومن أشهر هذه الأندية "نزهة النفوس"، والذى أغلقته السلطات البريطانية عدة مرات بسبب الأغانى المعادية للاستعمار البريطانى التى كانت تقدم فيه ، وكانت منيرة واحدة من المغنيات القليلات نسبيا اللائى أصدرن تسجيلات تجارية قبل الحرب العالمية الأولى ، وعندما أغلق نادى

نزهة النفوس نهائيا تعاقد معها المخرج عزيز عيد على للعمل فى عروضه المسرحية الغنائية. وفى عام ١٩١٥ تقريبا انضمت إلى فرقة سلامة حجازى المسرحية، مع بداية مرضه ، الذى أودى بحياته ، قامت بالأدوار الغنائية التى كانت مكتوبة له. ثم كونت فرقة مسرحية خاصة بها وتولت إدارتها لأكثر من عشر سنوات ، وأدت أدوارا كتبت من أجلها. ومن بين المسرحيات التى قدمتها مسرحيات عربية مقتبسة عن "توسكا" و "كارمن". وكثيراً ما قدمت فرقتها أغانٍ وطنية سرعان ما كانت الرقابة البريطانية توقف عرضها ، أدت تلك الأغانى إلى ظهور شعار نصه "هواء الحرية فى مسرح منيرة المهدية"(١٣).

كانت منيرة تدير فرقتها ونشاطها التجارى بنفسها إلى حد كبير ، وفى بعض الأحيان كانت تتعاقد مع أحد المخرجين للمساعدة فى نشاط الفرقة ولكنها كانت ترفض توجيهاته فى نهاية الأمر وتفضل أن تتخذ قراراتها بنفسها. وصار مسرحها وبيتها مكانين يتجمع فيهما الكثير من أبرز الساسة والصحفيين، ومن بينهم الزعيم الوطنى سعد زغلول ورئيس الوزراء حسين رشدى، اللذان كانا من معجبيها ، لقد كانت منيرة المهدية شخصية قوية ومطربة عظيمة، على المسرح وخارج المسرح .

بعد منيرة المهدية جاءت فتحية أحمد، وهى مطربة شابة موهوبة تميزت بشخصيتها الهادئة ، بدأت فتحية العمل فى المسرح الموسيقى وهى فتاة صغيرة حوالى عام ١٩١٠، وعملت فى فرق مسرحية شهيرة، من بينها فرقة نجيب الريحانى وفرقة أمين صدقى، حتى عام ١٩٢٥ . حينئذ قررت أن تولى اهتمامها إلى الحفلات الغنائية العامة، معللة ذلك بقولها إنها ترغب فى أن يكون لها دور أكبر فى اختيار ما تغنيه. فصارت "مطربة على تخت"، على طريقة ألمظ وغيرها من المطربات، أى مطربة منفردة تقدم أغنيات عربية ملحنة بمصاحبة "تخت"، وهو فرقة موسيقية صغيرة تتألف من آلتين أو أكثر ، وكانت العادة أن يتكون التخت من عود وقانون وكمان، بالإضافة إلى رق وناى فى بعض الأحيان (١٤) . وكان أهل الفن فى القرن التاسع عشر يقدمون أغانيهم لزبائن من الأفراد بموجب عقود فى مناسبات خاصة. كان "الآلاتية" (المطربون) يقدمون أغانيهم لتجمعات من الرجال وكانت "العوالم" (المطربات) يقدمن أغانيهن للنساء أو كن يغنين من وراء ستار للرجال ، وكان من المعتاد أن تشتمل العروض على مجموعات من المقطوعات الغنائية والموسيقية ، ويصف كامل الخلعى الحفلة الجيدة فى حالة الآلاتية بأنها تبدأ بـ "بشرف" (مقطوعة موسيقية موزونة تركية

الأصـل) ثـم مجموعة من الأغانى الموزونة وغير الموزونة التى تشتمل على تقاسيم فى موضع أو آخر. هذه المتتالية – والتى تسمى "وصلة" – تختتم بمقطوعة غنائية طويلة ومؤثرة، فى شكل قصيدة فى معظم الأحيان.(١٥) وكانت فتحية من المطربات اللائى نقلن هذا التقليد من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين، كما سجلت أغنيات عديدة على أسطوانات وقامت بجولات غنائية سنوية فى سوريا وفلسطين أكسبتها الكثير من المعجبين .

تزوجت فتحية أحمد واحدا من أصحاب الأطيان الأثرياء فى بداية العشرينيات واعتزلت الغناء فى عام ١٩٢٩ لتتفرغ لبيتها وأطفالها. وعندما عادت إلى الغناء بعد ذلك بسنوات بدأت تظهر بانتظام كمغنية أولى فى صالة بديعة مصابنى والتى كانت قد صارت من الصالات المشهورة فى ذلك الحين، وكانت تتولى إدارة الصالة عندما كانت بديعة تسافر فى جولات غنائية ، وظلت فتحية تغنى بانتظام وباقتدار حتى أواخر الأربعينيات، إذ أصيبت بمرض طالت معاناتها منه .

كانت صالة بديعة مصابنى نموذجا لغيرها من الصالات ، أنشأت بديعة صالتها فى عام ١٩٢٦ من الأموال التى جمعتها بعملها كممثلة وراقصة ومن الهدايا المالية التى كانت تحصل عليها من معجبيها، وكان برنامج المنوعات الذى تقدمه الصالة يعتمد على إحدى المطربات. وكانت بديعة توظف المطربات لديها وتدرب راقصاتها وأشيع عنها أنها كانت تدخل فى مجادلات مع من يعمل لديها ولو على قرش واحد. أصبحت بديعة من أهم من يرعى المطربين والمطربات من الشباب، ومنحت بعضا ممن اشتهروا فى عالم الغناء الفرصة الأولى فى هذا المجال، ومن بين هؤلاء إبراهيم حمودة وفريد الأطرش ونجاة على وليلى مراد ونادرة. وكانت بديعة أول من بدأ تقديم حفل ماتينيه للنساء فقط.(١٦) شجع نجاح بديعة فى أعمالها الكثيرين على افتتاح صالات على غرار صالتها، ولكن معظم تلك الصالات أغلقت أبوبها بعد عام أو اثنين من افتتاحها، وبقيت صالة بديعة من السمات البارزة فى عالم النشاط الفنى الترفيهى فى القاهرة حتى اعتزالها بعد الحرب العالمية الثانية (١٧).

كان بالقاهرة أخريات يعملن بانتظام فى مجال الغناء، ومن بينهن: فاطمة قدرى وفاطمة سرى وحياة صبرى (الممثلة التى كان سيد درويش يفضلها فى أدوار الفتاة البريئة) والسورية مارى جبران (والمعروفة أيضا باسم "مارى الجميلة") والمنشدة الدينية سكينة حسن. أما حى المسرح فقد أتاح الفرصة لظهور ممثلات من بينهن

عزيزة أمير وزينب صدقى وفاطمة رشدى وروز اليوسف (والتى أسست المجلة الأدبية والسياسية المعروفة بنفس الاسم فيما بعد). واستمرت المدينة تجتذب فنانين جدد من أمثال المطربة ملك محمد فى عام ١٩٢٦ وليلى مراد فى عام ١٩٢٧ ونادرة فى عام ١٩٢٨ وأسمهان وأخيها فريد الأطرش فى أواخر العشرينيات. وكان معظم هؤلاء أشخاصا موهوبين من أبناء الطبقات الدنيا كان الاشتغال بالفن بالنسبة إليهم مصدراً للدخل ، وكما هو الحال بالنسبة إلى أم كلثوم فقد وفدوا إلى القاهرة بحثا عن فرص الشهرة والثروة [١٨] .

وبدأ نجم الشاب محمد عبد الوهاب يسطع كمطرب وملحن موهوب وكممثل وسيم فى أوائل العشرينيات، وكان يعبر باقتدار عن التقاليد الموسيقية الموروثة ويدعو إلى اتباع الأساليب "الحديثة" فى الموسيقى. وكانت البراعة فى الارتجال أثناء تأدية القصيدة لاتزال فنا راقيا، ولكنه فن لم يكن يقدر عليه غير عدد ضئيل من المطربين [١٩] . وكان عبد الوهاب واحدا من آخر أساتذة هذا الفن فى مصر، ولكن ألحانه كانت تجمع فى كثير من الأحيان بين أساليب أوروبية وعربية متباينة . [٢٠] وبتأثير من عبد الوهاب فى المقام الأول اكتسبت الأعمال الملحنة سلفا - سواء أكانت آلاتية أو غنائية - أهمية أكبر فى الثقافة الموسيقية. تأثر عبد الوهاب بالموسيقى الغربية فاقتبس فكرة التأليف المنوت كعنصر ثابت ومهم فى العمل الموسيقى، ونبذ الطابع التقليدى المعتمد على أداء المطرب أثناء تقديم الأغنية والذى كان من أسس الموسيقى العربية ويقوم على التكرار ومشاركة الجمهور. وبهذا دخلت أم كلثوم إلى عالم موسيقى كانت الأغنية الملحنة فيه تحتل مكانا تزداد أهميته يوما بعد يوم .

كانت الأغنيات الوطنية التى قدمتها منيرة المهدية فى العشرينيات والأغنيات المعادية لبريطانيا التى قدمت من قبل فى صالة نزهة النفوس جزءا من الموقف الشعبى المقاوم للحكم الأجنبى، وساد هذا الاتجاه فى المدن والقرى فى الربع الأول من القرن العشرين ، وصار هذا الموقف بدوره مصدر الإلهام لقدر كبير من الثقافة التعبيرية التى حظيت بالقدر الأعظم من الاحترام ، وبعد أن كان "التغريب غير المقيد" قد وصل إلى ذروته عند منعطف القرن بين الطبقتين المتوسطة والعليا، بعدئذ "صار من النادر، فى أيام الشعور الوطنى المتنامى، أن يلقى تمجيد الثقافة الأجنبية قبولا لدى عامة الناس... وعلى الرغم من أن النزوع نحو التغريب لم ينته تماما فإن الإعجاب السافر بطرائق الحياة الغربية لم يعد يلقى إقبالا جماهيريا" [٢١] .

ومن الآراء التى كانت تلقى إقبالا واسع النطاق رأى يؤيد الجمع بين السمات الجوهرية للموسيقى العربية والتجديدات المكتسبة من الغرب، على غرار ما كان يدعو إليه الكاتب طه حسين : "ليس التجديد وإنما الإصلاح، أى إحياء تراث ثقافى مجيد بأن نضم إليه أفضل ما لدى الغرب من طرائق التفكير، وفى هذا اقتداء بأسلافنا الذين فى أوج العصر الإسلامى كانوا يغترفون بلا قيود من معين الحضارة الإغريقية."[٢٢] وقال الموسيقى أحمد صدقى إنه لا يرى غضاضة فى استخدام الآلات الموسيقية الغربية و "التكتيك" الموسيقى الغربى طالما أن الطابع [٢٣] ويقول مؤرخ موسيقى مصرى بارز إن الشعب المصرى كان ينشد فنًا موسيقيا مصريا خالصا منذ القرن التاسع عشر، وانخفضت شعبية الأنماط التركية فى الوقت الذى زاد فيه الإقبال على الأساليب التى كان يعتقد أنها ذات طابع مصرى الجوهر[٢٤] وكتب أحد النقاد فى عام ١٩٢٤ يقول : "كل واحد من كبار المبدعين المصريين يود أن يحرر ساعة من ساعات إنتاجه وإبداعه الفنى من الصبغة الأجنبية" [٢٥] .

حازت ثورة ١٩١٩ – وهى ثانى ثورة وطنية تشهدها مصر خلال أربعين عامًا – على تأييد فئات كثيرة من المصريين [٢٦] ويقول الناقد كمال النجمى إن ثورة ١٩١٩ "أيقظت شخصية الشعب المصرى،" وإن أصداء تأثيرها – كتأثير الثورة العرابية وحادثة دنشواى – ظلت تتردد فى ربوع مصر على مدى سنوات ، وفى مجال الثقافة التعبيرية أدت ثورة ١٩١٩ وكذلك الاتجاهات الاجتماعية التى ساعدت الثورة على تقويتها إلى تدعيم اعتزاز المصريين المتنامى بتراثهم الوطنى. فعلى حد قول النجمى : "يتميز المصريون بطريقتهم فى الغناء... وهجر المطربون هذه الطريقة لمئات من السنين ، وعاش الشعب يغنى لنفسه بينما كان المطربون المحترفون يغنون للسلاطين والأمراء والمماليك ثم للباشوات الأتراك" [٢٧].

ولهذا كانت الجماهير تشجع أعمالا غنائية مثل أعمال منيرة المهدية. وحظيت أعمال سيد درويش بإعجابهم، فأغنياته ومسرحياته الغنائية كان معظمها يقوم على نماذج من ألحان وحكايات الطبقة العاملة ويستخدم لهجات محلية ويهدف إلى الحث على مقاومة البريطانيين على وجه الخصوص والتأكيد على صلاحية التراث الثقافى والسياسى للاستمرارعلى وجه العموم [٢٨] .

وأقبلت الجماهير بنفس القدر من الاهتمام على الأزجال والأشعار العامية التى كان ينظمها شعراء من بينهم عبد الله النديم وبديع خيرى وبيرم التونسى، وهؤلاء

كانوا يعتمدون على التعابير العامية المصرية، وأقبلت الجماهير كذلك على مسرحيات الممثل الكوميدى نجيب الريحانى والتى ظل جميعها يحتفظ بشعبيته الجارفة لسنوات كثيرة. وكانت الأزجال التى يتناول معظمها الأحداث الجارية تنشر فى الصحف وتلقى أثناء الاستراحات بين فصول المسرحيات (٢٩) . وكان من النادر أن تقترح الأشعار والمسرحيات والأغانى حلولا، كما لم يكن من المعتاد أن تدعو إلى القيام بأى عمل محدد. معنى هذا أنها لم تكن أعمالا فنية تنطوى على احتجاج على شيء ما، ولكنها - صوتا وروحا - كانت تعزز من إحساس المصريين بقيمة ثقافتهم ومجتمعهم حتى وإن استخدمت تلك الأعمال الفنية أساليب مستعارة من الغرب، مثل التسجيل على أسطوانات ومثل المسرح وفيما بعد الإذاعة وآلات كالساكسفون. فعلى سبيل المثال، أنشدت شخصيات سيد درويش كلمات عامية على لحن بسيط تقول فيه :

ولا أميركا، ولا أوروبا، ده مافيش [بلد] أحسن من بلدى [مصر] (٣٠)

شخصيات كتلك ربطت المسرح الغنائى بالمصريين من أفراد الطبقة العاملة، فالشخصيات ذاتها عادة ما تكون من العمال الذين يتكلمون بلهجات واقعية ، فالشخصية فى هذا المثال شخصية بحار. كما ربطت الألحان المؤدين بموسيقى مألوفة لدى الطبقات الدنيا، وهى فى هذا المثال موسيقى من النوع الذى يستطيع أى مصرى أن يؤديها. وسرعان ما انتشرت هذه الأعمال فى جميع أرجاء الشرق الأوسط، فلقد أخبرنى صديق أمريكى لبنانى بأن "جده قال له إن هذه الأغنيات كانت تغنى فى القدس وفى طرابلس وبيروت بعد أيام من صدورها على أسطوانات."

أما الريحانى فقد استوحى إحدى شخصياته المسرحية التى لاقت قبولا شعبيا منقطع النظير من إحدى الشخصيات النمطية الموجودة بالحياة الريفية المصرية، وهى شخصية "كشكش بيه": عمدة القرية، ذلك الريفى الذى تظنه غبيا ولكنه ينتصر بفضل ذكائه على أهل المدينة دائما. ويقول كاكيا فى وصف هذه الشخصية: "من النظرة الأولى تظنه ساذجا ومن السهل خداعه، ولكن يتضح فى نهاية الأمر أن كشكش بيه ينطق بكلام الشعب ويعبر عن حسن فهمه وتقديره لأمور الحياة العملية" وأنه "الصوت المعبر بصدق عن ضمير مصر." (٣١) لقد سلط سيد درويش، بأناشيد العمل التى قدمها والنقد الاجتماعى الذى مارسه، ونجيب الريحانى، بشخصية كشكش بيه، وزكريا أحمد وغيره من المشايخ، بإنشادهم الدينى، سلطوا جميعا الأضواء - بالمعنى

الحرفى تماما - على أعمال فنية تعبيرية اعتبرت ذات طابع مصرى صميم ، وبهذا شكلوا وسائل للتعبير الغنائى الموسيقى عن الشعار الذى كان يقول " مصر للمصريين ." وكانت الإعلانات التى تنشرها الصحف عن هؤلاء الرجال تكاد لا تخلو من ذكر " أصالتهم المصرية." (٣٢) لقد أدت الأعمال التى صاغوها من خامات محلية أصيلة إلى شق طريق سار فيه آخرون من بعدهم .

المطربة "البدوية"

عندما وصلت أم كلثوم إلى القاهرة، يسر لها زكريا أحمد وصديق أحمد - وكيل الفنانين - أن تغنى أثناء الاستراحات بين فصول المسرحيات، وكانت البداية فى مسرح على الكسار، إذ كان زكريا يعمل لديه فى ذلك الحين. انتقلت أم كلثوم بأغانيها من مسارح تقع فى أحياء الطبقة العاملة إلى حى المسارح الرئيسى، حيث ألحقها صديق أحمد وأبو زايد بصالات المنوعات، ومن بينها صالة سانتى بحديقة الأزبكية، وكذلك أوجدا لها مكانا فى المسارح الأصغر (٣٣).

وفى إحدى هذه الصالات استمع الملحن محمد القصبجى إليها لأول مرة، ويقول فى وصف هذه الواقعة: "غنت أدوارا قديمة على طريقة الموالد، وكان يصاحبها فى غنائها والدها مع كورال من المشايخ المعممين ، كما غنت طقاطيق [أغنيات خفيفة تتكون من مقاطع شعرية يتكرر فيها لحن واحد] (٣٤) لفت انتباه القصبجى - كغيره ممن رأوها لأول مرة - أنها كانت ترتدى كوفية وعقال، وهما غطاء الرأس الذى - على الأقل فى أذهان القاهريين الذين يرتادون أماكن الغناء فى ذلك الحين - كان مرتبطا بالبدو صبية ورجالا :

> **ترتدى عباءة رجالية سوداء وتلف رأسها بكوفية مثبتة بعقال على عادة عربان الصحراء. وتظهر على المسرح بحسنها الأخاذ وسط أربعة من المشايخ، ولا يصاحبها فى غنائها آلات أو حتى عود حزين.... وتغنى وهى واقفة بلا أى آلات، معتمدة على موسيقى**

صوتها الفريد، الذى لم يسمع أحد صوتا مثله من قبل، فطبقاته، من أعلاها إلى أدناها، لها رنين يطرب الإنسان (٣٥) .

[ترجمة عكسية]

ويذكر المؤرخ والكاتب حسين فوزى أنها كانت :

فتاة ريفية جميلة ، مثل أعلى فى الاحتشام الإسلامى. كانت تقف وسط أسرتها مرتدية ملابس رجل بدوى، وتغنى أغنيات تراثية مصرية، من بينها أغنيات دينية ، وكانت تغنى بعلو صوتها الملائكى الذى كان يذكر بأصوات المصريين بإيمانهم الصادق (٣٦) . [ترجمة عكسية]

كان المستمعون يصفون أغانيها بأنها تشتمل فى المقام الأول على ما كان ينشده المشايخ (٣٧) ولكنها، كما يقول القصبجى، كانت تغنى أغان خفيفة كانت ذائعة فى ذلك الحين، ويقول إنها كانت تفعل ذلك على مضض استجابة لطلب الجمهور، ومن بين هذه الأغنيات بعض القصائد والأدوار المعقدة التى تروق لذوى الذوق الرفيع ولكنها كانت تعتمد شيئا فشيئا على طقاطيق - أغنيات خفيفة تستخدم العامية ويتكرر لحن المقطع الأول منها فى بقية مقاطعها - كانت تتصف بسرعة تأليفها وسهولة حفظها وتناسب التسجيل على الأسطوانات التى مدتها ست دقائق .

كانت الطقطوقة أغنية عاطفية فى كثير من الأحيان، وتعد بسيطة ومباشرة فى كلماتها وموسيقاها، وكانت، عند منعطف القرن، مرتبطة بالنساء من أهل الطرب. اكتسبت تلك المقاطع المنظومة التى تتناول موضوعا خفيفا ويتكرر فيها نفس اللحن - والتى كان من السهل غناؤها - اكتسبت شعبية واسعة النطاق وبدأ الرجال، من بعد الحرب العالمية الأولى، يغنونها، وبذلك ظلت الطقطوقة أحد أشكال التأليف الموسيقى الغنائى على مدى عشرات السنين (٣٨) . ولكن بساطتها قللت من مرتبتها كشكل من أشكال الغناء فى نظر أصحاب الذوق الرفيع من المستمعين ، فقد استاءوا من انتشار نصوص تافهة لا معنى لها مثل "ياقمر ياقمر يا حلو ياللى محنى ديل العصفورة." ومن بين جميع أشكال الغناء صارت الطقاطيق فى نظر هؤلاء شكلا غنائيا يتصف بعدم الاحتشام بل يتصف بالفحش فى بعض الأحيان (٣٩) . ومن أشهر الأمثلة على ذلك : "ارخى الستاير أحسن يشوفوك الجيران" و "مين منكم أبويا؟" كان الناس ينظرون إلى

نصوص كتلك على أنها دليل على تردى مستوى الأعمال الفنية الترفيهية التى تقدم للجمهور .

خلا رصيد أم كلثوم الغنائى فى ذلك الحين مما يخدش الحياء، ولكنها كانت تضم عناصر مختلفة المصادر. ففى أول تعليق لمجلة "الكشكول" الأسبوعية على أغانى أم كلثوم، تقول المجلة فى معرض وصفها لحفلة قدمتها فى عام ١٩٢٢:

> **كانت أول مجموعة من أغانيها قصائد فى مدح الرسول، صلى الله عليه وسلم، ثم غنت قصائد غزل متنوعة وغير ذلك من الأغانى العاطفية فى الوصلة الثانية، وفى وصلتها الثالثة بدأت تغنى أغنيات قصيرة بسيطة "من نوعية كشكش بيه" تسمى "طقاطيق". وربما كان السبب فى هذا التنوع وعدم التجانس – المتمثل فى الانتقال من سيرة الرسول إلى "اللى باحبه هواه جننى" ثم إلى "تفاح حلو وبديع" – هو رغبتها فى إرضاء الناس والتجاوب مع أهوائهم وأمزجتهم!** (٤٠) . [ترجمة عكسية]

هكذا كانت أم كلثوم تستجيب لطلبات الجمهور وتبحث عن وسائل لزيادة شعبيتها ، ونتج عن ذلك أنها بدت وكأنها تتعلق بقشة، إذ بدا أن شدة حرصها على النجاح جعلتها تلجأ إلى وسائل لن تفى بمرادها فى المدى البعيد .

لقد ركزت المقالات النقدية التى تناولت أم كلثوم فى ذلك الوقت المبكر من مسيرتها الفنية على قوة صوتها وعلى افتقار موهبتها إلى الصقل وكذلك على تماثل أسلوبها فى الأداء مع أسلوب الإنشاد الدينى وعلى مظهرها "الريفى". كانت مجلة "المسرح" على :

> **صوتها الشجى ونطقها النقى الواضح وإلقائها الممتاز وإحساسها العميق بما تغنى، فـأجمل الغناء هو ما كان يحرك مشاعر المطرب ذاته. وفضلا عن كل ذلك فهى تحسن اختيار ما تغنيه من بين الشعر القديم والحديث، واختياراتها لا مثيل لها فى جمال الأسلوب وروعة الصور. إن أم كلثوم لشخصية قوية يتدفق منها الغناء** (٤١) . [ترجمة عكسية]

إلا أن هذه القدرات الخاصة لم تكن لتكفى وحدها :

> **لا ننكر قوة صوت أم كلثوم ولا رنين طبقات صوتها، ولكن فى هذا صرت أعتبرها مجرد مقلدة للتراث. فبالإضافة إلى الصوت الجميل الشجى يوجد شىء اسمه الفن، وأم كلثوم تمضى فى طريقها معتمدة فقط على مقدرتها الفطرية ، والحقيقة أن هذا لا يكفى** [٤٢] . [ترجمة عكسية]

وتساءلت مجلة "روز اليوسف": "أين تجديداتها؟؟ إنها منشدة دينية، وهذا الأسلوب فى الغناء موجود فى مصر منذ عشرات السنين" [٤٣] .

كان مظهرها، فى نظر نقادها، مظهرا وقورا أكثر مما ينبغى، وكان سلوكها فى حاجة إلى صقل وتهذيب، وكان العاملون معها "فلاحين بسطاء." وكان الصحفيون يسخرون من تعبيراتها الريفية، ففى إحدى المرات، على سبيل المثال، قالت لصديق من الدلتا كان يزورها إن إيجار شقتها الجديدة ٢٤ جنيها (١٢٠ دولارا) فى الشهر "بدون اللحم!" فضحك الكاتب بينه وبين نفسه لاستخدامها لعبارة مجازية ذكرت فيها اللحم – وهو سلعة لها تقدير خاص بين الفقراء – فى حديثها عن تكاليف المعيشة بصفة عامة. [٤٤] وفى مرة أخرى ردد "صديق" فى غضب قصة عن والدة أم كلثوم، فقد حكى أن والدتها لم تكن تعرف شيئا عن الكهرباء، إذ إنها سألت ابنتها بصوت عال فى حضور جمع من الضيوف: كيف ينتظر منها العاملون الأغبياء فى شركة الكهرباء أن تطفئ النور وهى لا تستطيع الوصول إلى المصباح المعلق فى السقف ؟ [٤٥] .

تحقق لأم كلثوم أعظم نجاح أحرزته فى هذه السنوات مع بداية التسجيلات الغنائية التجارية، فقد تعاقدت معها شركة أوديون فى عام ١٩٢٣ وقدمتها إلى أحمد صبرى النجريدى ، وهو طبيب أسنان من طنطا اتخذ من تلحين الأغانى هواية له، كما كتب كلمات معظم تسجيلاتها الأولى . ثم قدمها مدير الشركة – ألبير ليفى – إلى ملحن آخر من الملحنين المتعاقدين مع شركة أوديون، وهو محمد القصبجى ، كان القصبجى قد فرغ من تلحين أغنية لنعيمة المصرية ، ولكن ليفى قرر أن يعطيها لأم كلثوم ، وهكذا كانت تلك الأغنية واحدة من تسجيلاتها الأولى [٤٦] .

أصدرت شركة أوديون أربعة عشر تسجيلا لأم كلثوم ما بين عام ١٩٢٤ وعام ١٩٢٦ ، وجميعها أغنيات ذات ألحان جديدة وغير دينية فى موضوعاتها، وكان من بينها قصائد رفيعة المستوى مثل "مالى فتنت" وطقاطيق أبسط ذات طابع ترويحى

خفيف مثل "أنا على كيفك" و "الخلاعة". واشتملت هذه الطقطوقة على لازمة تقول: "الخلاعة والدلال مذهبى ، والله طول عمرى باحبهم." كان هذا النص فى نظر الناس لا يليق بشخصيتها التى صارت معروفة بها ولا يبرز قدراتها الصوتية ويعد مثالا على أسوأ ما كانت تتصف به الأغنيات الشائعة فى ذلك العصر، من حيث إنها تكتب على عجل وتفتقر إلى الصور الخيالية والذوق الفنى الرفيع وتتنافى مع القيم الأخلاقية (٤٧).

جرت العادة فى ذلك الحين أن يقدم المطرب الجديد إلى السوق من خلال أسطوانات تضم عدداً محدوداً من أغانيه ، وكانت تلك الأسطوانات تباع بثمن منخفض ، ولدهشة جميع العاملين فى هذا المجال وعلى الرغم من الانتقادات التى وجهت إلى عدد من الأغانى المسجلة ، فإن تسجيلات أم كلثوم الأولى قد لاقت إقبالا شديداً من المشترين وحققت الشركة من وراء ذلك أرباحاً كبيرة. وفيما بعد وضحت أم كلثوم السبب فى ذلك بقولها : "كل من غنيت فى بيته أو فى حفل زفافه فى الريف اشترى أسطواناتى كى يقول لأصدقائه 'تعالوا اسمعوا البنت التى غنت فى فرحى" (٤٨) .

> **بالمقارنة بالمستمعين فى القاهرة، كان الجمهور فى الريف يعرفنى تمام المعرفة ، وعندما كان يأتى أحد من الريف إلى القاهرة كان من الطبيعى أن يشترى أسطوانة بصوت مطربة سمعها أو رآها من قبل . كان هذا بطبيعة الحال قبل إنشاء الإذاعة ، ولم يكن الكثير من مطربات القاهرة المشهورات يسافرن كثيرا إلى الريف (٤٩).** [ترجمة عكسية]

كان من المعتاد أن يظهر المطربون وكذلك الفرق المسرحية فى المدن الإقليمية أو فى عزب الأثرياء، ولكن كان من النادر أن يسافر المطربون والفرق إلى حفلات الزفاف والاحتفالات الشعبية التى تقيمها الطبقة العاملة أو أهل الريف مثلما كانت تفعل أم كلثوم. ولهذا فلم يكن لنجوم التسجيلات المعروفين فى القاهرة قاعدة شعبية خارج المدينة كالتى كونتها أم كلثوم فى شبابها (٥٠) .

وبفضل هذا النجاح صار بإمكان أم كلثوم أن تحصل شيئا فشيئا على عقود تسجيل مجزية ، وأصدرت فى المتوسط ما بين أربع وخمس أسطوانات جديدة فى

السنة [٥١] . ومن شدة الإقبال على شراء أسطواناتها كانت ترفع أجرها مع كل أسطوانة جديدة. ولفت أجرها المرتفع الأنظار، وأوضحت مجلة المسرح السبب فى ارتفاع أجرها نقلا عن ألبرت ليفى :

> **فى عام ١٩٢٦ دفعت شركة أوديون لأم كلثوم ٥٠ جنيها {٢٥٠ دولارا} لكل أسطوانة ، وهذا مبلغ باهظ، فلم تدفع الشركة مبلغا كهذا لأحد من قبل. فسلامة حجازى لم يحصل على أكثر من ٢٠ جنيها فى الأسطوانة الواحدة، كما أن عبد الحى حلمى ويوسف المنيلاوى لم يحصل أى منهما على مثل أجر أم كلثوم المرتفع. وفى يومنا هذا يحصل محمد عبد الوهاب على ١٠ جنيهات فى الأسطوانة ويحصل صالح عبد الحى على ١٢ جنيها. فكيف تفعل هذا شركة مثل أوديون؟ يقول السيد ألبرت ليفى إن العدد المباع من اسطوانت أم كلثوم تخطى ١٥٠٠٠ فى ثلاثة شهور [٥٢].**

[ترجمة عكسية]

وساعدت تسجيلات أم كلثوم على أن يكون لها جمهور عريض خارج الطبقة المتوسطة والتى كان أفرادها يحضرون الحفلات الموسيقية .

وفى نفس العام تركت أم كلثوم شركة أوديون عندما تلقت عرضا أفضل من شركة جراموفون، والتى كان منصور عوض مديرها المصرى. وترتب على العقد الذى وقعته أم كلثوم نتائج مهمة، فقد نص العقد على أن تحصل على ٨٠ جنيها (٤٠٠ دولارا) فى كل أسطوانة تسجلها فى عام ١٩٢٦، على أن يزيد أجرها إلى ١٠٠ جنيه (٥٠٠ دولارا) فى عام ١٩٢٧، مع حصولها على مقدم سنوى قدره ألفان من الجنيهات (١٠٠٠٠ دولار). [٥٣] كان حصولها على هذا المقدم أمرا غير مسبوق وكان على درجة فائقة من الأهمية، فقد ضمن لها دخلا ماليا فى ظل الأوضاع الاقتصادية المتقلبة فى سوق التسجيلات الغنائية وساعدها على أن تفاضل بعناية بين الفرص المتاحة. ومع ذلك، فتلما كان يفعل معظم الفنانين ظلت أم كلثوم ترفض توقيع عقود تقضى بحصولها على نسبة من المبيعات، حتى تغير موقفها من تلك العقود فى عام ١٩٥٩ بعد أن تكبدت خسائر متكررة بسبب العقود التى كانت تحصل بموجبها على

أجور ثابتة. فعندما تلقت عرضا بالحصول على نسبة من المبيعات فى عام ١٩٢٦ ردت بقولها: "لا، فقد يتسبب هذا فى مشاكل كثيرة؛ فهل سأجد الوقت الكافى لمراجعة دفاتر حسابات شركتكم ؟ " (٥٤).

كانت تسجيلات أم كلثوم المبكرة تعكس اتساع مجال رصيدها الغنائى شيئا فشيئا، وهو أمر حرصت عليه فى سعيها من أجل زيادة أعداد مستمعيها ومن أجل الاستجابة لأذواق من يشترون تذاكر حفلاتها. وعلى الرغم من أنها قالت فيما بعد إنها كانت تريد دائما أن تقدم الإنشاد الدينى، إلا أنه كان من الواضح أنها غير راضية عن المساحة الهامشية التى كانت متاحة للمنشدين الدينيين ؛ ولذا كان العمل فى المسارح ذات المكانة العالية فى مقدمة أولوياتها. لقد كانت أم كلثوم تسعى لتكوين "رصيد غنائى متنوع [يمكن أن يكون ناجحا] (٥٥).

فبدأت تسعى فى طلب كلمات وألحان وضعت خصيصا لها ، وساعدها فى ذلك الشاعر أحمد رامى ، فقد اختار لها مقاطع من أشعار قديمة. لقد كانت نصوص قصائدها وأغانيها الدينية القديمة باللغة العربية الفصحى عادة ، وهى لغة بعيدة عن لغة معظم الناس وفى بعض الأحيان غير مفهومة لهم. أما نصوص الطقاطيق - والتى كانت تكتب على عجل وتقدم عادة فى شكل تسجيلات تجارية - فقد كان أغلبها من مرتب أدنى ؛ فطلبت أم كلثوم من رامى أن يكتب شعرا عاميا عالى المستوى، وطلبت من الشاب محمد القصبجى أن يلحن لها عشراً من الأغنيات التى كتبها رامى ، وصدرت هذه الأعمال كتسجيلات تجارية فى أواخر عام ١٩٢٦ ، وكان من بين هذه الأغنيات أغنية "أخدت صوتك من روحى"، والتى صارت من بين أشهر أغنيات أم كلثوم (٥٦) .

دروس فى الموسيقى والأداء

ما كادت أم كلثوم تصل إلى القاهرة حتى اتضح لها أنها فى حاجة إلى مساعدة من نوع ما للارتقاء بمهاراتها الفنية وتقديمها لأغانيها أمام الجمهور. فبدأت تأخذ دروسا فى الموسيقى وغير ذلك من الأشياء حتى تحقق مزيدا من النجاح فى

المدينة. كان نادى الموسيقى الشرقى يقدم دروسًا فى الموسيقى لسكان القاهرة فى أواسط العشرينيات، ولكن لم يكن مسموحا للنساء بالانضمام إليه، فأحضر والدها مدرسين لإعطائها دروسا فى المنزل فى مقابل أجر. وكما هو الحال بالنسبة إلى الكثيرين من المشتغلين بالغناء، كان مدرسوها من بين صفوف الذين تعهدوها بالرعاية فى هذا المجال .

فقد بدأ الشاعر أحمد رامى - بعد وقت قصير من سماع غنائها فى صالة سانتى فى عام ١٩٢٤ - بدأ يزورها ويمدها بكتب تقرأها من قبيل التسلية، وبمساعدته حفظت أم كلثوم الشعر وتعلمت بعضا من خصائص نظم الشعر (٥٧) .

وبعملها مع النجريدى - وهو الملحن الذى لحن الأغانى التى سجلتها لها شركة أوديون - اكتسبت المزيد من المرونة الصوتية وصارت نبرة صوتها أرق من ذى قبل ، وأتى لها والدها بمحمود رحمى من نادى الموسيقى الشرقى ليعلمها العزف على العود وغناء الموشحات، وهى أغنيات معقدة كان التمكن من أدائها يعد من وسائل صقل مهارات المطرب فى أداء الألحان العربية التقليدية المعقدة. كما أعطاها الملحنون إبراهيم القبانى وداوود حسنى ومحمد القصبجى دروسًا فى العود والتلحين (٥٨) .

ولكن أهم معلميها هو الشيخ أبو العلا محمد، والذى كان على درجة فائقة من التمكن من التراث الموسيقى للمشايخ. وكان رصيده الغنائى يتكون من أغان عربية تعد أغان "كلاسيكية"، وهى الأدوار التى كانت تؤدى فى القرن التاسع عشر - لاسيما أدوار عبده الحامولى - والموشحات :

> **كان الشيخ أبو العلا وغيره من المطربين العرب الأصلاء ينهلون من نبع واحد: كتاب 'سفينة شهاب' لمؤلفه السيد محمد شهاب الدين (المتوفى فى ١٨٥٧)، ويضم الكتاب حوالى ٣٥٠ موشحا متنوعة المقامات والإيقاعات تمثل جزءًا مهما من فن الموسيقى لدى العرب (٥٩).** [ترجمة عكسية]

قام أبو العلا بتحفيظ أم كلثوم القصائد والأدوار وعلمها أسس التلحين والأداء، ومكنها من اكتساب المزيد من القدرة على التحكم فى صوتها القوى وعلى زيادة مرونته

وتحسين مهاراتها الفنية بهدف الوصول إلى "التوافق" بين صوتها وبين معنى النص واللحن، إذ كان يشدد على "تصوير المعنى"، أى إبراز معنى النص من خلال تأدية الأغنية .

كان "وضع الكلمات واللحن فى وعاء واحد" جوهر أسلوبه والسمة الأساسية المميزة لأسلوب المشايخ عامةً ، وكان هذا العنصر الجمالى من العناصر التى تميز "الأداء العربى الأصيل." وباتباع هذا الأسلوب "قام الشيخ أبو العلا وعدد من معاصريه ... بتخليص الغناء المصرى [من التنافر الصوتى الذى كانت تتصف به الأغانى التركية والغجرية" (٦٠).

وجد الشيخ أبو العلا فى أم كلثوم تلميذًا مطيعًا راغبًا فى المعرفة ، وفى معرض تدليل أم كلثوم على تأثرها به قالت إنها فى إحدى المرات، وبينما كانت تغنى إحدى القصائد، حذفت عبارة منها لأنها لم تفهم معناها ولأنها لم تكن تعرف كيف تغنيها كما ينبغى بسبب عدم فهمها لها. وأضافت قائلة: "ولكن الشيخ أبو العلا غيرنى ، فقد علمنى كيف أفهم الكلمات قبل أن أحفظ الأغنية وأغنيها." (٦١) وظل الشيخ أبو العلا يدرب أم كلثوم حتى وفاته فى عام ١٩٢٧ .

كانت أم كلثوم ، فى رأى الجميع، سريعة الحفظ. ويقول محمد عبد الوهاب فى تعليق له على مشاهدته أم كلثوم وهى تستمع إلى الموسيقى فى إحدى المناسبات الاجتماعية فى أوائل العشرينيات: "كانت أم كلثوم، كعادتها، تحفظ المقطع الأول بمجرد سماعه مرة واحدة ." وقال نجل داوود حسنى إنه لا يزال يذكر أن "أم كلثوم كانت سريعة الحفظ، ذلك بفضل مرانها على حفظ القرآن." وقالت أم كلثوم إنها فى بداية إقامتها فى القاهرة كانت تتدرب يوميًا، واشتمل ذلك على اتباع نظام ثابت فى النوم والطعام من وضع والدها، إذ كان يؤمن بأن ذلك سوف يحافظ على صحتها وعلى صوتها . وتوطنت إرادتها القوية على الانضباط الذاتى وتقويم النفس ، وكان لذلك أبعد الأثر فى نجاحها فى السنوات التالية. ومن الآراء الشائعة أن "من بين أهم مقومات عبقرية أم كلثوم ما تعلمته بجهدها الخاص ومثابرتها." (٦٢) فالمدى الذى ذهبت إليه فى تدريباتها الغنائية والموسيقية هو ما جعلها تتميز عن أغلبية نظرائها من أهل الطرب .

امتدت جهود أم كلثوم لتشمل ملبسها وسلوكها وحديثها، فهى - كمطربة شابة واعدة - كانت تدعى لحضور مناسبات الأعيان. ففى بيت عبد الرازق سنحت لها الفرص لمشاهدة أزياء سيدات مصر الثريات الراقيات ومراقبة سلوكهن، ونشأت صداقة بينها وبين عدد من نساء هذه العائلات: روحية المهدى، زوجة رئيس نادى الموسيقى الشرقى، وسميرة أباظة وأفراد أسرتها وأخت حجازى باشا، محافظ القاهرة. أخذت أم كلثوم تقلد سيدات هذه العائلات فى تصرفاتهن فى محاولة منها لتجنب السخرية من جذورها الاجتماعية ، فالكثيرات منهن كن - فى أمور الحياة اليومية - نماذج تحتذى فى الأناقة والرقى ، نماذج تنسجم مع التقاليد الإسلامية المصرية [٦٣] .

تمكنت أم كلثوم أيضًا من توسيع آفاقها، ففى بيت عبد الرازق فى القاهرة :

> **ترى فى أحد الأركان وزراء سابقين وزعماء سياسيين يناقشون قضايا سياسية وفى وسطهم ترى صاحب المعالى محمود باشا عبد الرازق.... وعلى بعد خطوات منهم تجد مجموعة أخرى تضم الدكتور طه حسين ومنصور فهمى وآخرين فى حديث مع الشيخ مصطفى عبد الرازق فى مسألة علمية.... وفى ركن آخر يجلس الأستاذ على عبد الرازق وحوله عدد من علماء الدين.... وفى ركن آخر تجد الأستاذ إسماعيل عبد الرازق جالسا مع عدد من المتخصصين فى فنون الزراعة [٦٤]** . [ترجمة عكسية]

هذه "الشبكات أو الحلقات غير الرسمية التى كانت تتألف من عائلات خاصة كانت الأساس الذى قامت عليه أحزاب ذلك العصر وكانت بيئة مناسبة للمناقشات بين دعاة الاستقلال الوطنى."[٦٥] وهكذا اصطبغت جميع جوانب عالم أم كلثوم الاقتصادية الاجتماعية بمسحة من الاهتمام بقضية تولى المصريين زمام أمرهم ومقاومة الخضوع لسيطرة الأجانب .

وكانت أم كلثوم تدعى، هى وعبد الوهاب وغيرهما، إلى الصالونات الغنائية التى كانت تعقد فى بيت خيرت وبيت أمين المهدى، والأخير سليل عائلة مرموقة وثرية وكان

من هواة العزف على العود المشهورين ، هذه العائلات ذات المكانة العالية يسرت لأم كلثوم وطه حسين وغيرهما من الشباب الواعد الطموح الانتقال إلى طبقة اجتماعية أعلى، وأتاحت بيوت هذه العائلات لهؤلاء الشباب فرصة الوصول إلى المعرفة والنفوذ والسلطة، وساعدت الدعوات التى كانوا يتلقونها من تلك العائلات لتقديم أعمالهم الفنية فيها على وصولهم إلى بيوت عائلات أخرى وجعل أسماء المطربين والمطربات متداولة بين أفراد النخبة الثرية (٦٦).

نقطة تحول

تصف أم كلثوم، وكذلك كتاب سيرة حياتها، موسم ١٩٢٦ بأنه نقطة تحول فى مسيرتها الغنائية، فباستعادة أحداث تلك الفترة وتأملها يتضح أن نجاحها حينئذ كان أمرًا مؤكدا وأن فشلها أو احتلالها موضعا هامشيا فى الحياة الفنية كان أمرا مستبعدا ، وبطبيعة الحال لم يحدث هذا "التحول" بمحض الصدفة، وإنما أحدثته أفعال بدأتها قبل ذلك بأشهر وسنين .

كانت اختيارات أم كلثوم فيما يتعلق بأسلوبها الغنائى وأسلوبها الشخصى قد اكتسبت أشكالا ثابتة بحلول عام ١٩٢٦ ، فعلى مدى عدد من السنين ظلت تنشد ارتداء ملابس محتشمة وفى ذات الوقت ملائمة للغناء أمام الجماهير فى بيئة تتصف بالتنوع الثقافى ، واشتمل زيها المتميز - والذى يبدو أنها استلهمته من أزياء نساء العائلات المسلمة المرموقة - على فساتين أنيقة بأكمام طويلة، مغطاة الصدر، تمتد عادة إلى ما تحت الركبة حتى تصل إلى الطول الذى يتمشى مع الموضة السائدة. وأخذت تزيد شيئا فشيئا من أغنياتها العاطفية ، والتى كتبها أحمد رامى ولحنها محمد القصبجى خصيصا لها. وبحلول عام ١٩٢٦ صارت مستعدة لتقديم موسم يتكون بالكامل من الأغانى الجديدة وعدد من قصائد أبو العلا. وهكذا انتهى زمن الملابس الرخيصة وأغطية الرأس الرجالية وأغانى موالد الأولياء .

وفى بداية موسمها الغنائى فى فصل الخريف طرأ عليها تغيير واحد لا غير وكان تغييرا مفاجئا ومثيرا إلى الحد الذى لفت الأنظار إلى التحولات الأخرى وكأنها ولدت لساعتها. فقد استبدلت بأسرتها تختا جديرا بالاعتبار(٦٧) .

وبفضل قدراتها الصوتية والاجتماعية التى كانت آخذة فى الارتقاء وصلت أم كلثوم إلى مصاف المطربات الأعلى مكانة وصار من المألوف أن يعتقد أنها تبارى مطربات راسخات مثل فتحية أحمد ومنيرة المهدية [٦٨] ، وكتب أحد النقاد يقول إنها حازت إعجاب الفنانين والموسيقيين والذواقة من المستمعين وإنها لم تغن فى حفل إلا وكانت القاعة ممتلئة عن آخرها ، وفى نظر من كانوا يقدرون التراث العربى المصرى كانت أم كلثوم مطربة تبشر بمستقبل باهر: "إذا كان لمصر أن تفخر فى يوم من الأيام بإنجازاتها الغنائية، فلن تفخر إلا بصالح عبد الحى وأم كلثوم" [٦٩].

ولكن فى نظر آخرين كانت أم كلثوم لاتزال تعيش فى عصر حديث بأسلوب عصر بائد ، ووصل النقد السلبى فى هذا الخصوص إلى ذروته فى ربيع عام ١٩٢٦، وكان أشده قسوة موجها إلى المغنين المصاحبين لها فى غنائها. ففى ذلك الحين كانت مقدرتها الصوتية قد فاقت مقدرتهم ولم يعد لهم فى أغانيها دور يذكر. وقالت روز اليوسف فى معرض تقييمها لهذا الوضع :

> **تلقيت مؤخرا رسالة من قارئ لم يذكر اسمه يتساءل فيها عن سر وجود الفرقة (المعممة المصاحبة) لأم كلثوم ويناشد المطربة الشابة أن تستبدل بهم تختا أو، على أقل تقدير، تضعهم خلف الستار إذا كان وجودهم ضروريًا .**
>
> **وكلام الناس عن فرقة أم كلثوم ليس بالأمر الجديد. فمنذ أن ظهرت، وحولها الشيخ الجليل إبراهيم وخالد، وغيرهما ممن لا أعرفهم، والناس يتساءلون عن سر ظهورهم معها على المسرح وهم (والحمد لله الذى لا يحمد على مكروه سواه) ليسوا على قدر من الوسامة أو الأناقة يجعلنا نعتبرهم جزءا من الخلفية أو الديكور. فما حاجتها إليهم وكل ما يفعله الواحد منهم هو التثاؤب من دقيقة إلى أخرى أو النعاس فلا يصحو إلا على تصفيق الجمهور؟** [٧٠]. [ترجمة عكسية]

وكتب رئيس تحرير مجلة "المسرح" يقول :

أما بخصوص أدائها على المسرح، فإن نقطة الضعف هي السادة "المشايخ" الذين يحيطون بها وهم يجلسون كالأصنام في بعض الأحيان ولا يتزحزحون من مكانهم إلا قليلا في أحيان أخرى. ما الغرض من جلوسهم هكذا حولها؟ هل تعرفون أحدا لا يشكو من وجودهم حولها في هذا الوضع المزرى الذى لا يدعو إلا إلى الاشمئزاز، ولاسيما عندما ترتفع أصواتهم القبيحة التى تشبه صوت بعير يجأر من كرب ألم به!!

هذا المنظر ينقص من نجاح أم كلثوم بمقدار النصف وهى تغنى وحولها هذه الأصنام التى لا ضرورة لها. والأغرب من ذلك هو أن يقف أحدهم، عندما يصفق الناس لأم كلثوم ، بمظهره المقزز فيبتسم وهو يحيى الجمهور . هل رأيتم من قبل شيئا فيه هذا القدر من فساد الذوق؟ إن الفن خفة ظل وحيوية ومرح، وهذه الوضاعة تفسده (٧١) . [ترجمة عكسية]

وكانت النظرة إلى القصائد والتواشيح الدينية التى كانت الأسرة لاتزال تؤديها ، أنها غير ملائمة لجمهور العاصمة، وكان الجمهور يرى أن أم كلثوم على درجة مفرطة من الجدية والوقار بوجه عام: (٧٢) "يقولون إنها لا تشرب... أو تدخن أو ترفه عن نفسها بأى شكل من الأشكال، ولكن أول شرط يجب توفره فى المطربة هو أن تكون مرحة وخفيفة الظل. وقد تكون مرحة وخفيفة الظل بالفعل، ولكن يقال أيضا إنها مغرورة ومتغطرسة" (٧٣) .

كان الجمهور ينتظر من المطربة أن تكون حسنة المظهر، بل ربما رائعة الجمال، وأن تمتعهم وتسرى عنهم بظرفها وخفة دمها أو بجمالها الفتان أو بدلالها بطريقة أو بأخرى ، هذا الرأى كان مرده إلى حد ما إلى تأثر الجمهور ببطلات الأفلام الصامتة والمغنيات الأوروبيات والأمريكيات اللائى كن يزرن القاهرة ، ومع ذلك كان للقيم الاجتماعية المحلية تأثير على معايير الملبس وأساليب الغناء وطرق الترفيه عن الجمهور. لقد أدت التقاليد التى أرستها منيرة وفتحية وأخريات إلى تشكيل الرأى العام، ولم تكن المغنيات المصريات مجرد نسخ من نظيراتهن الغربيات ، فبدا الأسلوب

المتجهم الذى اتبعته أم كلثوم فى غنائها أسلوبا غير ملائم، وبدأ وجود الرجال من أفراد أسرتها حولها على الدوام - والذى كان ينطوى على التعبير عن التمسك الشديد بالأخلاق الحميدة - بدأ يتحول إلى عيب لا ميزة .

هذا السيل من الانتقادات لعله كان أيضا إحدى نتائج النجاح الذى أحرزته أم كلثوم: فقد صارت جديرة بأن تكون هدفا لهجمات فتحية ومنيرة، واللتين كان من السهل عليهما حشد تأييد أصدقائهما من الصحفيين. ولكن أم كلثوم، بالرغم من سذاجتها وقلة خبرتها فيما يتعلق بالصحافة، كان قد صار لها فى ذلك الحين نصراء بإمكانهم (مثلما فعلوا فى مواقف أخرى) رد تلك الهجمات لو أنها أصرت على المضى فى سبيلها كمنشدة دينية ، وربما كانت تستعد لأن يكون لديها تخت يخصها، ويبدو أنها سمحت بتلك الانتقادات، بل شجعتها، حتى تتمكن من إحداث التغيير الذى كانت تعتزم إدخاله على غنائها.(٧٤) فالحقيقة أنها بدأت تشعر بتضاؤل الإقبال على حفلاتها، فقد ورد فى مجلة "روز اليوسف" فى يونيو من عام ١٩٢٦ ما يلى: "لحث الناس على حضور حفلاتها، قام متعهدو الحفلات بضم 'الرجل العجيب الذى يأكل ثلاثمائة بيضة وخمسين رغيفا وعشرة برطمانات من المخلل، إلى برنامج حفلاتها،' وأضافت المجلة قائلة: "ياللعار! كان اسم أم كلثوم كافيا من قبل" (٧٥).

أحدث التخت الجديد تأثيرا هائلا، فالموسيقيون أنفسهم كانوا مثاراً للإعجاب، فقد كانوا من أرقى الموسيقيين بالقاهرة، وكان صيت كل منهم فى ذلك الحين يفوق صيت أم كلثوم ذاتها ، كان عازف القانون محمد العقاد، على سبيل المثال، يسمى "شيخ" الآلاتية، وعزف من قبل فى تخت المطرب الشهير عبده الحامولى فى القرن التاسع عشر وسجل الكثير من الأسطوانات التى لقيت إقبالا واسعا. لقد كان موسيقيا "من أتباع المدرسة القديمة"، ولم يحدث أن صاحب مطربة من قبل (٧٦) .

وكان سامى الشوا، عازف الكمان، يعد من أفضل عازفى الكمان فى الشرق الأوسط، وطالما قدم عروضا من قبل كعازف منفرد، وكانت له كتب فى تعليم الموسيقى العربية، وقام بتأسيس مدرسة للموسيقى فى القاهرة فى عام ١٩٠٦ بالاشتراك مع منصور عوض وبقيت حتى عام ١٩٢٥ . قام الشوا بجولات كثيرة فى الشرق الأوسط، بل امتدت عروضه إلى أوروبا والأمريكتين، وكان يعد، كالعقاد، موسيقيا من أتباع المدرسة التقليدية .

أما عازف العود فى تخت أم كلثوم فكان محمد القصبجى. وبالرغم من أنه كان يصغر زملاءه سنا بفارق كبير إلا أنه كان قد لحن أغنيات لمعظم أهل الطرب المشهورين فى القاهرة قبل حلول عام ١٩٢٦، وكان ينظر إليه على أنه ملحن بارع وعازف متميز معروف بولعه بالتجديد ، وتولى أمر الرق فى تخت أم كلثوم محمود رحمى، وهو أحد مدربيها على الغناء، أما أخوها خالد، فقد بقى فى الفرقة الجديدة (بعد أن ارتدى بدلة أوروبية) كمذهبجى، أى مغن مصاحب [٧٧] .

والأهم من كفاءة هؤلاء الرجال كعازفين أنهم كانوا علامة على بداية تحول مهم فى أسلوب الغناء، فاستخدام العازفين المتخصصين كان دليلا على رقى الموسيقى ومواكبتها للعصر واكتسابها، بدرجة أقل ، للطابع الدنيوى. وبظهور أم كلثوم على مسارح القاهرة وهى يصاحبها تخت صارت "مطربة على تخت" بدلا من أن تظل "شيخة" أو "منشدة". كان الفرق بين الصفتين فرقًا مهما فى ذلك الوقت، وهو فرق لاحظه جميع نقادها .

هذا الفرق لم يكن مهما لها رمزيًا فقط بل فنيا أيضا، فقد أخرجت نفسها من صفوف مطربى جماهير الأحياء الشعبية وانضمت إلى عالم المطربين المحترفين المتصلين بالقصور الملكية والمسارح و "التراث العربى التقليدى" الذى ذاع بين أفراد المجتمع المعاصر بفضل عبده الحامولى وألمظ، وهما من أبرع مطربى القرن التاسع عشر، ومن ناحية أخرى سمح الدور التقليدى للتخت بل شجع على اتباع طريقة الأداء التى كانت مألوفة لدى أم كلثوم ولدى جماهير مستمعيها الذين صاروا أكثر من ذى قبل: أى تأدية المطرب لنصوص رفيعة المستوى تأدية منفردة تتشكل من خلالها النصوص وفقا لتجاوب الجمهور ومطالبته بالتنويع فى تأدية أجزاء منها بمصاحبة موسيقية فيها ابتكار ولكن يقوم العازفون فيها معا بعزف الجملة الموسيقية الواحدة على آلاتهم المختلفة مع تنويعات طفيفة على نحو لا إقحام فيه .

بحثت أم كلثوم فى حى المسارح عن مسرح يلائم أول حفل عام لها فى موسم (١٩٢٦ - ١٩٢٧)، وبدأت بحثها من مسرح الأزبكية - وهو أكبر مسارح القاهرة - ولكنها اختارت دار التمثيل العربى، ولم يكن من قبيل المصادفة أنها الصالة التى كانت منيرة المهدية تغنى فيها فى معظم الأحيان . [٧٨] ومنذ البداية حقق التخت الجديد فى نظر الجميع، باستثناء ألد أعدائها، نجاحا ساحقا :

أم كلثوم ، التى كانت تقدم الإنشاد الدينى فى حفلاتها... وتشمر أكمامها وتأكل بيديها، صارت اليوم تغنى الطقاطيق والأدوار العاطفية وتأكل بالشوكة والسكينة وتسألك عن أحوالك بالفرنسية قائلة "Comment ca va?" وعندما تسألها عن أحوالها ترد عليك قائلة "Bien, merci" .

كانت فيما مضى ترتدى عباءة صفراء فوق جلابية من قماش رخيص لا ذوق فى لونها أو تفصيلها، أما الآن فهى ترتدى ملابس حريرية أنيقة على آخر موضة تدل على حسن ذوقها حتى صار من الصعب التمييز بينها وبين الآنسات الثريات اللائى يلبسن الحرير منذ نشأتهن .

شىء واحد فقط لم تكن قادرة على تغييره بسهولة حتى وقت قريب، وهو فرقة المشايخ، بالرغم مما كتبه الأصدقاء والأعداء على السواء عن هذا التغيير (٧٩). [ترجمة عكسية]

وكتب مستمع ممن رأوها وهى فتاة صغيرة فى المنصورة يقول :

تحولت الفتاة البسيطة إلى فتاة رشيقة أنيقة، فتاة جذابة بدلالها وجمالها. رأيتها وجلست معها وأدهشنى ما لمسته فيها من ظرف وسرعة بديهة وحديث جذاب لطيف ودهاء أنثوى يملأ النفس حيرة ودهشة (٨٠) . [ترجمة عكسية]

وبانتصاف موسم (١٩٢٦ - ١٩٢٧) كان من الواضح أن أم كلثوم قد أحرزت شهرة مدوية ، فقد كتب أحد المعلقين يقول : "إذا استثنينا منيرة المهدية، فإن أم كلثوم، دون غيرها من المطربين والمطربات، هى بلا شك النجم الجديد فى سماء الطرب فى مصر. فصوتها قد بلغ حد الكمال، خصوصا بعد التغييرات التى أجرتها هذا الموسم" (٨١).

كيف تمكنت من إقالة والدها من فرقتها؟ على حد قولها هى، كان التخت فكرته وآثر هو أن يعتزل. وحتى إذا كان هذا صحيحا، فإن الأمر المهم بالنسبة إلى والدها وأخيها خالد قد ظل ما يقومان به من مهام وما يحصلان عليه من دخل، ولم يكن الحل بالبساطة التى وصفته به فيما بعد.(٨٢) تفاوضت أم كلثوم مع والدها على عقد معه هو وخالد وصابر، ونصت شروط العقد على أن تحتفظ هى بنصف دخلها وأن يقسم

الثلاثة النصف الآخر فيما بينهم. وكان على الشيخ إبراهيم أن يدفع الإيجار وتكاليف معيشة الأسرة. واشتركت مع والدها فى شراء ١٢٦ فدانا من مدخراتهما، وتولى خالد فيما بعد الإشراف عليها ، لقد اعتزل والدها الغناء ولكنه ظل يشرف على شئونها التجارية، كما أنه لم يتخل عن دوره كرب للأسرة [٨٣].

١٩٢٦ وما بعدها

فى خريف عام ١٩٢٦ كتبت مجلة روز اليوسف تقول إن أم كلثوم سوف تكون منافسة لفتحية أحمد بعد أن صارت أم كلثوم تغنى على تخت ، [٨٤] وهذا ما حدث بالفعل. فقد غادرت فتحية القاهرة للقيام بجولة طويلة فى سوريا بعد أول حفل لأم كلثوم فى ذلك الموسم مباشرة، وقال أعداؤها إنها لن ترجع من سوريا حتى تفشل أم كلثوم. ومع ذلك فبحلول شهر فبراير من عام ١٩٢٧ كانت تخطط لعودتها ووقعت عقدا جديدا مع شركة أوديون للتسجيلات الفنية (وهى الشركة التى تركتها أم كلثوم فى العام السابق) وعقدا جديدا آخر مع وكيل الفنانين صدقى أحمد (والذى اختلفت معه أم كلثوم قبل مدة قصيرة)، بالإضافة إلى عقد للغناء فى صالة بديعة مصابنى. وظلت تقدم عدة حفلات أسبوعيا ولمدة ست سنوات لدى بديعة، وكانت تقول فى دعايتها إنها مطربة على الطريقة التركية، كما أضافت المواويل إلى رصيدها الغنائى ، وهو شكل من أشكال الغناء لم تكن أم كلثوم تغنيه.[٨٥] وهكذا قدمت فتحية نفسها فى إطار جديد ، وفى نهاية العشرينيات ، عندما اعتزلت الغناء لفترة من الزمن حتى تتفرغ لإنجاب الأطفال، ظل الجمهور يترقب عودتها فى لهفة .

وبعد نجاح الأغنيات الجديدة التى قدمتها أم كلثوم، بدأت منيرة المهدية تقدم تلك الأغنيات فى حفلاتها، وبهذا تخلت عن موقفها السابق من أم كلثوم، والذى كان يقوم إما على تجاهلها أو تأملها فى دهشة من على بعد. ولكن أخيرا اعترفت منيرة فى المقام الأول بأن غريمتها الشابة قادرة على خلق صيحة جديدة فى عالم الغناء [٨٦].

وفى عام ١٩٢٦، وبعد أن كانت أم كلثوم قد حققت نجاحًا ملموسًا، استخدمت منيرة المهدية أصدقاءها الصحفيين فى الهجوم على أوجه الضعف التى كانت فى أم كلثوم. وأهم من استخدمتهم منيرة لهذا الغرض عبد المجيد حلمى، رئيس تحرير

مجلة "المسرح"، والذى أخذ يشكك فى أخلاقها، وأصاب هجومه الهدف بالفعل فقد اتخذ من وجود مجموعة مؤيديها المتكرر فى بيتها أساساً للتأكيد على أنها قد تزوجت من أحدهم، وهو شخص كثيرا ما وجد فى بيتها وكثيراً ما كان يتصرف على أنه كبير الأسرة ، وظل عبد المجيد حلمى يكتب فى هذا الموضوع على مدى عدة أسابيع، الأمر الذى أدى إلى حدوث أزمة كبرى عندما قرر والد أم كلثوم من شدة غضبه واستيائه أن يعود بأسرته إلى القرية وينهى عمل ابنته فى مجال الغناء . ولم يثن الشيخ إبراهيم عن عزمه إلا تدخل أمين المهدى شخصيا، ثم أعلنت أم كلثوم أنها لن تستقبل ضيوفا فى بيتها بالمرة(٨٧) . كذلك صارت تتعامل مع الصحافة بحذر شديد .

ثم أخذ نجم منيرة يخبو شيئا فشيئا ولم يسطع من جديد بالمرة، والعوامل التى أدت إلى ذلك - والتى تلقى الضوء على عالم الطرب فى ذلك الحين - كان لها تأثيرها على قرارات أم كلثوم وغيرها من أهل الطرب لعشرات من السنين التالية .

فعلى النقيض من أم كلثوم وفتحية، لم تسع منيرة إلى تعلم أغانٍ أو مهارات أو أساليب جديدة إلا فى أضيق الحدود، فمنذ عام ١٩٢٧ تقريبا بدأت تتعرض لانتقادات بأنها مطربة "ذات صوت جميل ولكن أغانيها عادية" وبأن "لها صوت جميل... ولكن... لا تعرف كيف تستغله." وسرعان ما اشتدت الانتقادات الموجهة إليها، وازدادت حدة عندما أخذ بعض المعلقين السوريين والفلسطينيين يعقدون بينها وبين فتحية وأم كلثوم مقارنات فى صالح الأخيرتين (٨٨) .

هذه المشكلة كان يعتقد أنها قابلة للحل، ولكن منيرة كانت تواجه مشكلة أخرى غير قابلة للحل، فالإنتاج المسرحى كانت تكلفته أعلى من تكلفة تقديم الحفلات الغنائية، وبسبب تدهور الوضع الاقتصادى فى مصر كان على منيرة دفع رواتب أكبر مما كانت تدفع فتحية أو أم كلثوم، وكانت تنفق مثلهما أو أكثر منهما على الملابس والمجوهرات والترويح عن نفسها، وكان عدد مرتادى مسرحها فى تناقص دائم ، واضطر مديرو الفرق المسرحية، بسبب تدهور الأحوال الاقتصادية، إلى البحث فى كل مكان عن حلول لتلك المشكلة .

أحد الحلول التى لجأت إليها منيرة فى نهاية الأمر كان فى الوقت ذاته أهم أسباب أفول نجمها. فقد قررت أن تقدم على مسرحها أوبرا "كيلوبطرة"، والتى لم يكن

الفنان دائم الشهرة سيد درويش قد أتمها قبل وفاته، فطلبت منيرة من محمد عبد الوهاب أن يكمل وضع الموسيقى وأن يمثل الدور الرئيسى أمامها ، ولابد أن هذه الفكرة قد بدت فكرة صائبة فى ذلك الحين، فسيد درويش كان محبوبا للجميع ومحمد عبد الوهاب كان نجمه فى صعود كمطرب شاب .

بدأ عرض مسرحية "كيلوبطرة" فى العشرين من يناير سنة ١٩٢٧، وعلى حد قول جميع النقاد وضع محمد عبد الوهاب أغان رائعة لنفسه مناسبة تمامًا لصوته وأغانٍ قصيرة بسيطة وغير متميزة لمنيرة ، وبالرغم من تميزها عن عبد الوهاب من حيث الخبرة والحضور على المسرح، فقد طغى وجود عبد الوهاب على وجودها على المسرح واتضحت جوانب الضعف فى قدراتها الغنائية. واتهم بعض النقاد عبد الوهاب بأنه أعاد صياغة أغانى سيد درويش بطريقة تبرز مزايا صوته هو[٩٠] كما أن العرض الأول للمسرحية قد واجه الكثير من المشكلات، من بينها انقطاع الكهرباء عدة مرات، مما أدى إلى أن يجد بعض الممثلين عند عودة الكهرباء أنهم كانوا يوجهون غناءهم إلى شخصية غير الشخصية المقصودة أثناء انقطاع الكهرباء. وقال عبد الوهاب إن منيرة، فى المشهد الذى تموت فيه البطلة فى نهاية المسرحية، قد ألقت بنفسها بشدة بين أحضانه وبذلك تسبب وزنها المفرط فى سقوطهما معا على خشبة المسرح [٩١] بعد ذلك، إما أن منيرة فصلت عبد الوهاب من الفرقة أو أن عبد الوهاب هو الذى ترك الفرقة غاضبًا .

ذكرت منيرة نجاحها فى غناء ما كان سلامة حجازى يغنيه فى أدواره المسرحية، ويبدو أن هذا هو السبب فى أنها قررت أن تغنى ما كان يغنيه محمد عبد الوهاب بنفسها، وتعاقدت مع فتحية أحمد على تمثيل وغناء الدور النسائى، ولكن لم ينجح عرض المسرحية على هذا النحو، فعادت إلى الدور النسائى وتعاقدت مع صالح عبد الحى لتأدية دور مارك أنطونيو، لاعتقادها بأن هذا المطرب المتمكن المتواضع سوف يجذب الجمهور دون أن يخطف منها الأضواء وهما على المسرح. غنى صالح عبد الحى غناء جيدا، ولكن على حد قول أحد المعلقين لم يكن شديد الوسامة و "بدا مضحكًا" فى نظر المتفرجين. وبهذا فشلت المسرحية فى صورتها الثالثة . [٩٢] فتعاقدت منيرة مع شركة بيضافون على تسجيل جميع أغانى المسرحية بصوتها وحدها على أسطوانات، فاعترض عبد الوهاب وقال إنه سيسجلها بصوت مطربة

أخرى وإنه يفضل أم كلثوم(٩٣) . من الصعب إذن تصور أن منيرة كان يمكن أن يحدث لها ما هو أسوأ من كل ذلك .

بعد ذلك مرضت منيرة مرة بعد أخرى لأسباب غامضة، وكان الكثيرون يعتقدون أن المهانة التى تعرضت لها قد أنهكتها وأضعفت معنوياتها وأصابتها بالاكتئاب ، ومع ذلك ظلت تغنى، ولكن بعد عام ١٩٢٨ لم تعد المرأة الأثيرة لدى حى المسارح بالكامل، المرأة التى لم يكن من الممكن النيل من شعبيتها فى بداية العشرينيات، المرأة التى كانت فى نظر معظم الكتاب أجمل وألطف من أم كلثوم، المرأة التى أثبتت من قبل أنها منافسة قوية ، لم تعد تلك المرأة من العناصر المؤثرة فى عالم النشاط الفنى الترفيهى .

ظل الصحفيون يكتبون عن مسرحية "كيلوبطرة" لسنوات، وظلوا يعبرون فى كتاباتهم عن الرأى الشائع القائل بأن الألحان التى وضعها محمد عبد الوهاب لنفسه فى هذه المسرحية كانت أفضل من الألحان التى وضعها لمنيرة المهدية (٩٤) . وصار من الواضح أن الكارثة التى حلت بها هى السبب فى عدم موافقة أم كلثوم على العمل معه حتى عام ١٩٦٤، ولم يكن هذا موقف أم كلثوم وحدها من بين المطربات، فمن الأمور الجديرة بالملاحظة أن الأدوار النسائية فى أفلامه الغنائية فى الثلاثينيات كانت فى المعتاد من نصيب مطربات أو ممثلات شابات ناشئات لا يغنين كثيرا فى تلك الأفلام بدلا من أن تكون من نصيب من أثبتن وجودهن من نجمات الغناء ، وادعى عبد الوهاب فيما بعد أن السبب فى اختيار الناشئات من المطربات هو ندرة المطربات الجميلات فى ذلك الحين، ولكن من الصعب العثور على أدلة تاريخية تدعم موقفه (٩٥) .

استمر تدفق المطربات الناشئات على القاهرة بالرغم من تناقص فرص العمل أمامهن، وبدأت أم كلثوم تجد نفسها فى مواجهة مع مطربات يتعمدن تقليدها (٩٦) سنية حسنين، على سبيل المثال، جاءت بها منيرة إلى القاهرة وألبستها الزى "البدوى" وأخذت تقلد أسلوب أم كلثوم فى غنائها وصارت تعرف باسم "ثومة الجديدة"، إذ إن "ثومة" هو اسم الشهرة الذى أطلق على أم كلثوم (٩٧) . ثم جاءت نجاة على واشتهرت فى سنة ١٩٣٠ بـ "صوتها الذى كان يفضله الكثيرون على أصوات زميلاتها من المطربات الشابات لقوته وحلاوته"، وكانت تتنقل وبصحبتها والدها مثلما حدث من قبل مع أم كلثوم. وكما كان الحال مع أم كلثوم أيضا، صار لنجاة على شاعر يكتب لها أغانيها، كذلك شوهدت وهى تعبر عن طاعتها الشديدة لأبيها "مثلما كانت تفعل

أم كلثوم" [٩٨] أما مطربات أخريات، مثل المطربة القديرة لور دكاش، فلم يقلدن أم كلثوم فى تصرفاتها وإن كن قد اعترفن بأنهن قد تعلمن الغناء بتقليدها.

وظهرت ملك محمد، بجمالها ووجهها الجذاب، على مسارح القاهرة فى سنة ١٩٢٦ وهى تغنى على تخت، وكان لها صوت رقيق وصف بأنه "معبر جدا" ويبشر بـ "مستقبل باهر فى عالم الغناء".[٩٩] وعندما تعاقدت شركة جراموفون للأسطوانات على تسجيل أغانى ملك علَى تخت الشركة، والذى كان من بين أعضائه محمد العقاد - عازف القانون الشهير الذى كان يعمل فى تخت أم كلثوم - ، أصرت أم كلثوم فى آخر لحظة على أن يصاحبها العقاد فى حفل فى مدينة أخرى، واضطرت ملك إلى الموافقة على أن يصاحبها فى تسجيلاتها عازف آخر أقل براعة وشهرة من العقاد[١٠٠] .

أُخْضِعَت المطربات الوافدات حديثا إلى عالم الطرب - سواء أردن ذلك أم لم يردنه - لعقد المقارنات بينهن وبين أم كلثوم وفتحية أحمد وفى بعض الأحيان بينهن وبين منيرة المهدية، ولم تكن المقارنات فى صالح المطربات الناشئات فى كثير من الأحيان. فعلى حد قول مجلة "روز اليوسف" فى سنة ١٩٢٢ "يستخدم المطربون والملحنون الجدد طبقة صوت واحدة وينتجون أغنيات لا تعيش طويلا". وبالمقارنة بأم كلثوم، والتى كان حضورها على المسرح يوصف بأنه "رائع"، وصفت "خيرية وسهام ونجاة بل نادرة أيضا بأنهن (مطربات جديدات) تنتج الأرض من أمثالهن المئات فى كل يوم... وبأنهن يغلقن أفواههن أو يفتحنها عن آخرها سواء كان ذلك يلائم ما يغنونه أم لا"، وبأن الكثيرات منهن يشبهن "المعروضات فى فترينات محلات الموسكى وعيادات أطباء الأسنان" [١٠١].

كان النشاط الفنى الترفيهى مرتبطًا بحالة الاقتصاد المصرى المعتمد على القطن، وعندما تدهور الوضع الاقتصادى فى مصر فى النصف الأخير من العشرينيات ، حدث الشيء ذاته للفرص المتاحة لأهل الطرب وساءت أوضاعهم المالية، فالموسم الفنى (١٩٢٧ - ١٩٢٨) الذى تلا الفشل الذريع الذى منيت به مسرحية "كيلوبطرة" كان موسمًا سيئا لأهل الطرب فى جميع المجالات ، واستمر تدهور الوضع الاقتصادى حتى أفضى إلى الكساد العظيم الذى حدث فى الثلاثينيات. ولذلك فبعد انخفاض المبيعات من التذاكر والأسطوانات بدأت المسارح تغلق أبوابها نهائيا وانخفض عدد الحفلات الغنائية المنفردة انخفاضا شديدًا وتوقفت المجلات المسرحية عن الصدور وحدثت أزمة كبرى فى صناعة التسجيلات الموسيقية كان للإذاعة دور فيها. ويقول أحد

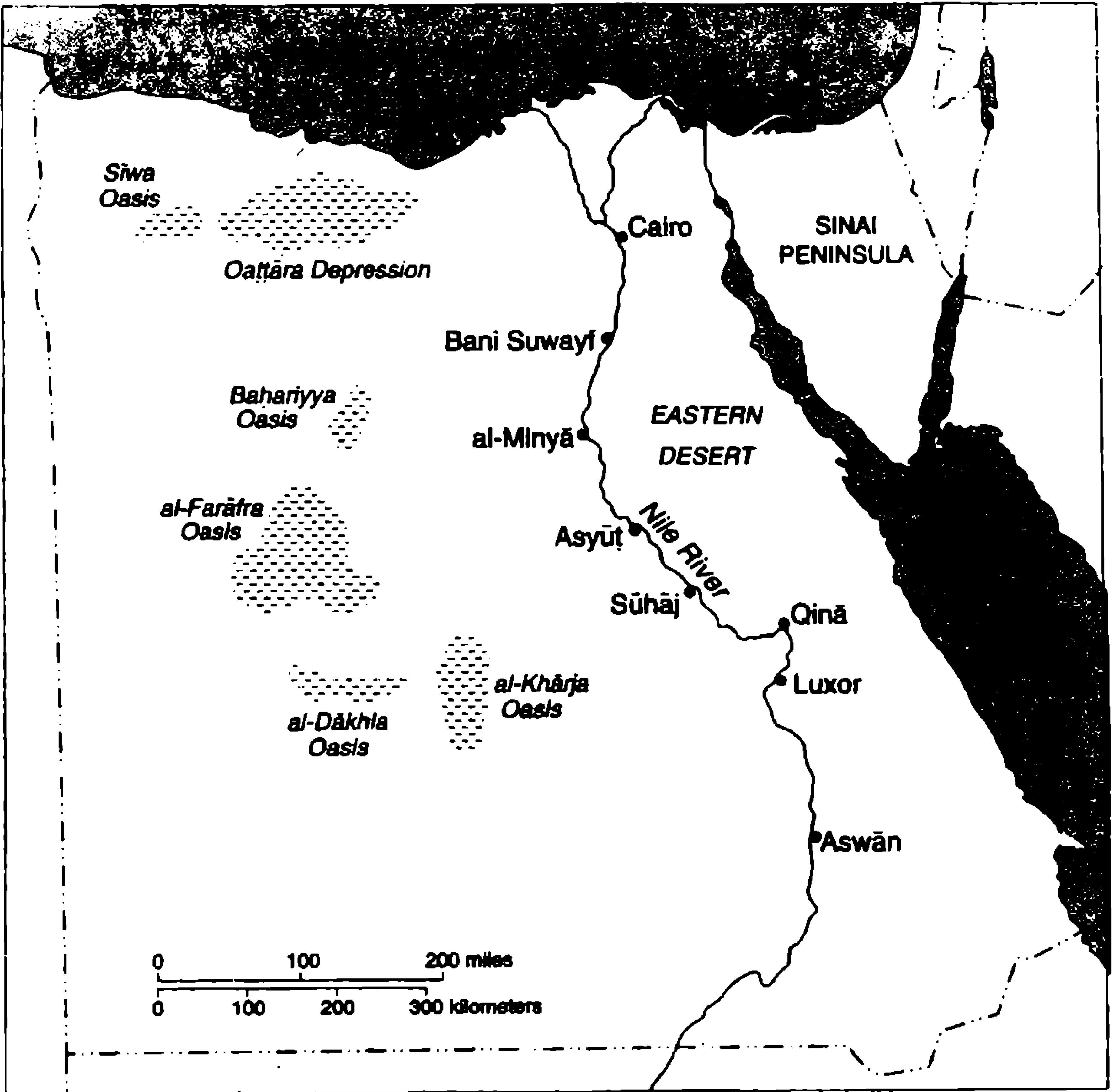
كتاب مجلة "روز اليوسف" إن من بين خمس فرق مسرحية كبرى كانت تمارس نشاطها في بداية الموسم لم يبق إلا اثنتان تعملان بانتظام بعد بداية الموسم بشهر واحد (١٠٢).

كانت أم كلثوم قد تعلمت كيف تحمى نفسها ماليًا، وذلك بأن تحصل على أجرها "من المنبع"، ولذلك لم تكن فى وضع مالى سيئ بالمرة، ولاسيما أن أسطواناتها كانت لاتزال تحقق مبيعات كبيرة . ولكن مشكلة ضعف الإقبال على حفلاتها كانت أمرا يهدد سمعتها، (١٠٣) وكان القيام بجولات فى المدن المصرية الإقليمية وفى شمال أفريقيا وسوريا وفلسطين بل وفى الأمريكتين إحدى الطرق المتاحة للبحث عن فرص للغناء وتحقيق الكسب المادى ، ولكن لم تكن تحرص على القيام ذلك، حتى أنها لم تقبل دعوة للغناء فى سوريا إلا فى سنة ١٩٣١ ، ولكنها لم ترفض جميع الدعوات السابقة وإنما كانت تطلب أجرًا مرتفعًا جدا، وهى حيلة كانت تستخدمها حينما كانت لا ترغب فى تلبية دعوة توجه إليها. وأدى قبولها للدعوة التى جاءتها من سوريا إلى أن تقول مجلة "روز اليوسف" إنه "من المؤكد أن الوكيل لا يمكن أن يوافق على هذا الأجر، ولاسيما أن قيمة العملة السورية تعانى من الانخفاض هذه الأيام... ولم نكن نعتقد أن أم كلثوم سوف ترفض هذا العرض بعد تعثر حظها فى الموسم الماضى، والذى لم تصل جملة مكاسبها فيه إلى خمسمائة جنيه " (١٠٤) .

انتشرت الصالات التى أسست على غرار صالة بديعة مصابنى لما حققته من نجاح، وربما كان سبب انتشارها نوع البرنامج الذى كانت تقدمه تلك الصالات ، كان المعتاد أن تقدم كل واحدة من هذه الصالات عروض منوعات تضم غناءً أو رقصًا تؤديه صاحبة الصالة - والتى كانت تديرها أيضا - وتضم بجانب ذلك رقصات تؤديها راقصتان أو ثلاث بالإضافة إلى ممثل كوميدى أو "مطرب شعبى" (وهو، على ما يبدو، شخص يغنى أشياء مثل المواويل المرتبطة بتجمعات الطبقة العاملة)، وفى بعض الأحيان فرقة أوروبية أو مسرحية مصرية قصيرة، فضلا عن أحد نجوم الغناء ، برامج المنوعات تلك، على الأرجح، كانت تجتذب أعدادا من الناس تفوق ما يجتذبه أى نجم بمفرده . أما المطرب الرئيسى فقد كان يكسب القليل ولكنه بعمله فى الصالات كان يتعرض لمخاطرة مالية تقل عما كان يتعرض له لو أنه عمل منفردا.

بدأت المطربات الناشئات مشوارهن الفنى فى صالات المنوعات، فقد بدأت نادرة - وهى مطربة سورية - نشاطها فى الصالات فى أوائل عام ١٩٢٨ وأثبتت وجودها

فى الثلاثينيات. كانت نادرة تغنى القصائد وتعزف على العود وتلحن. وكان لها عدد كبير من المعجبين والمشجعين الذين كانوا يتولون رعايتها، ومن بينهم عباس محمود العقاد – والذى ألف لها شعراً تغنيه – والدكتور على باشا إبراهيم (عميد كلية الطب) وعازف الكمان سامى الشوا، والذى قالت نادرة إنه هو الذى "اكتشفها" (١٠٥) أما ليلى مراد فقد ظهرت لأول مرة فى صالة بديعة فى سنة ١٩٢٧ وصارت فيما بعد نجمة سينمائية لامعة (١٠٦) .

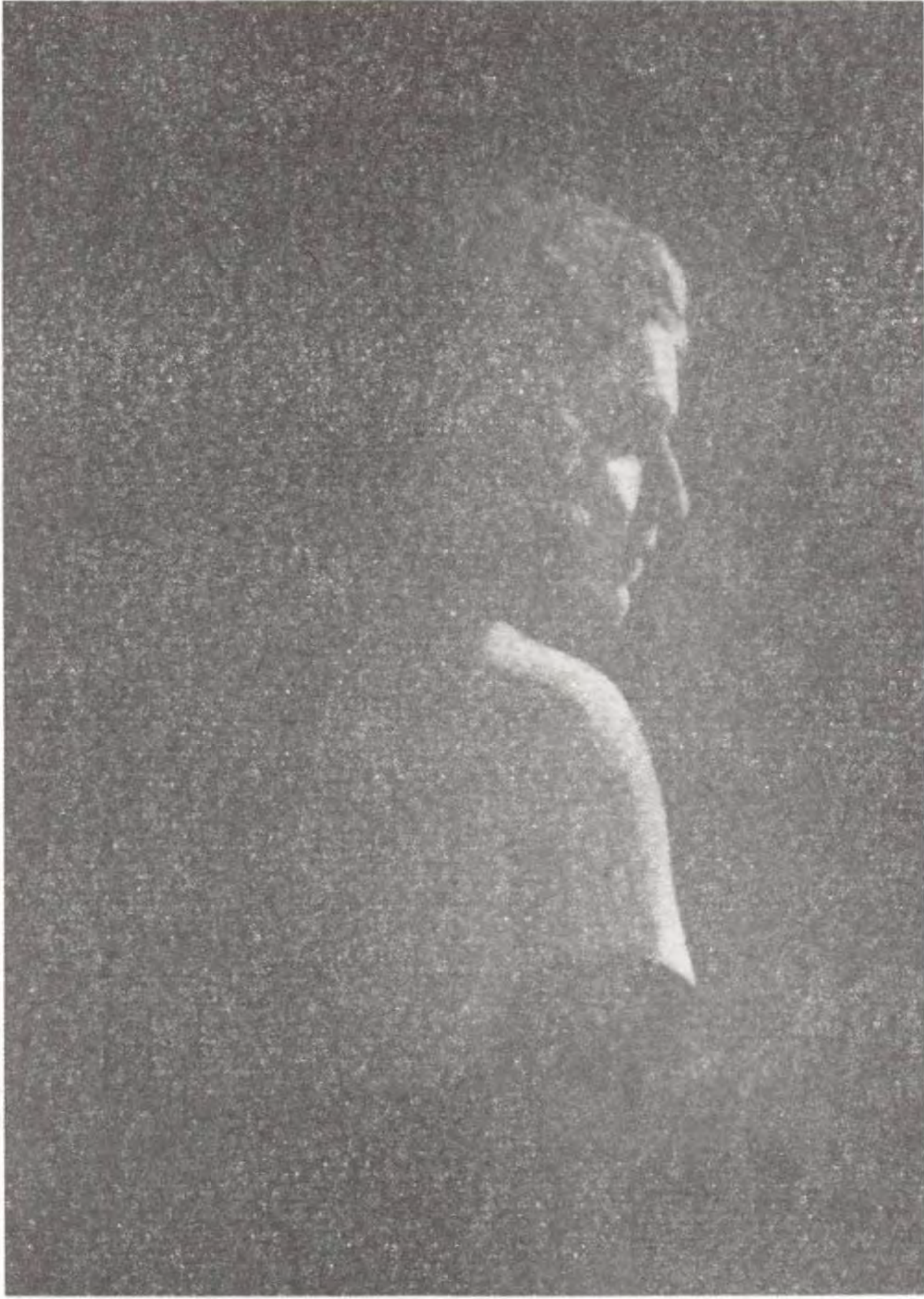


الخريطة رقم (٣) أهم المدن المصرية

بعد كفاح أم كلثوم للتخلص من سيطرة فتحية ومنيرة على أساليب الغناء وطرق تقديمه للجمهور وطرق التعامل مع الوكلاء وأصحاب المسارح والصحفيين وشركات التسجيل ، بعدها حازت أم كلثوم مكانة مرموقة أجبرت الوافدات إلى عالم الطرب على التعامل مع وجودها الطاغى المتزايد داخل هذه المؤسسات ، وبالرغم من تأثر غرصها ودخلها بتدهور الاقتصاد المصرى ، إلا أنها كانت لاتزال قادرة على اختيار اتجاهها الفنى والأماكن التى تمارس فيها فنها، وكان ذلك ممكنا فى المقام الأول بفضل الاتفاقات المالية التى كانت قد عقدتها مع الشركة التى تسجل أغانيها وبفضل مكانتها الفنية ، وفى الثلاثينيات اتجهت إلى إقامة صلات بينها وبين المؤسسات الجديدة التى انضمت إلى مجال النشاط الفنى التجارى ، وهى صلات أفادت منها كثيرا ، واستمرت فى سعيها من أجل صياغة أسلوب يميزها عن غيرها ، وسعت إلى توسيع دائرة جمهورها ، وبدأت تفرض إرادتها القوية ونفوذها لترتيب شؤونها المالية على النحو الذى يلائمها.



صورة رقم (١) أم كلثوم وهى فتاة صغيرة، مرتدية عباءة صبى وغطاء الرأس "العربى"، وبجانبها أخوها خالد (مصدر الصورة غير معلوم، وتوجد منها نسخة فى أرشيف "أخبار اليوم")



صورة رقم (٢) الممثلة روز اليوسف، سنة ١٩٦٢ (من صور الدعاية) .



صورة رقم (٣) المطربة فتحية أحمد، سنة ١٩٢٧ (من صور الدعاية، بإذن من "دار الهلال") .



صورة رقم (٤) المطربة وصاحبة صالة المنوعات توحيدة (من صور الدعاية) .



صـورة رقم (٥) منيرة المهدية، نجمـة المسـرح الغنائى، مـرتدية مـلابس أحـد أدوارها، سنة ١٩٢٥ (من صور الدعاية) .



صورة قم (٦) الراقصة والممثلة الكوميدية وصاحبة صالة المنوعات بديعة مصابنى، سنة ١٩٢٥ (من صور الدعاية) .





صورة رقم (٨) محمد عبد الوهاب، حوالى سنة ١٩٢٥ (من صور الدعاية) .



صورة رقم (٩) المطرب والملحن زكريا أحمد مع الممثل حامد مرسى، سنة ١٩٢٥ (من صور الدعاية) .



صورة رقم (١٠) المنشد الدينى على القصبجى، والد محمد القصبجى (من صور الدعاية) .



صورة رقم (١١) عازف الكمان القدير سامى الشوا (من صور الدعاية) .



صورة رقم (١٢) المدير المصرى لشركة جراموفون للأسطوانات منصور عوض (من صور الدعاية) .



صورة رقم (١٣) الملحن محمد القصبجى (من صور الدعاية) .



صورة رقم (١٤) المنشد الدينى على محمود (من صور الدعاية، بإذن من "دار الهلال") .

الفصل الرابع

وسائل الإعلام والأسلوب واللهجة الخاصة

أعربت صاحبة الجلالة الملكة عن إعجابها باختيار الآنسة أم كلثوم لأزيائها، فهي تجمع الاحتشام إلى الأناقة فى ذوق رفيع وحسن انتقاء، ومما دار فى المناقشة التى جرت حول الحفل اشتمل على قول صاحب الفضيلة الشيخ المراغى إنه قد لاحظ أن الآنسة أم كلثوم هى المطربة الوحيدة التى لا تستخدم لغة عربية غير سليمة فى غنائها وتلتزم أشد الالتزام بما هو مكتوب... من حيث قواعد النحو والنطق والإعراب. ورد صاحب المعالى حافظ عفيفى باشا، سفيرنا فى لندن، بقوله إن ذلك مرده إلى حفظها للقرآن (١). [ترجمة عكسية]

اتخاذ اتجاه فى الأسلوب

بينما كانت القرارات التى اتخذتها أم كلثوم فيما يتعلق بنشاطها الغنائى تكسب محتويات رصيدها الغنائى الجديد اتساقا وانسجاما. كان الاتجاه الذى سار فيه رصيدها يغذى التيار الرومانسى فى الثقافة التعبيرية ، فالنصوص التى كانت تختارها لأغانيها وقصص الأفلام التى كانت تمثلها تميل إلى أن تكون فردية النزعة ومنفصلة عن ظروف الحياة اليومية ورفيعة النبرة ، كانت نصوص الأغانى تدور حول الذات وتعبر فى معظم الأحيان عن عواطف مبالغ فيها، وأهمها الإحساس بافتقاد الحبيب بعد الهجران .

تعتمد الأسلوب الرومانسى الذى أسهمت أم كلثوم فى صياغته على أشكال غنائية قديمة، فأغانيها كانت كلها من الأنواع الراقية من الغناء مثل الدور والمونولوج (مناجاة النفس). والدور هو أغنية تعتمد على قصيدة غرامية باللغة العامية فى واحد من الأوزان الشعرية، ويتكون من قسمين رئيسيين هما المذهب (وهو القسم الافتتاحى الذى يغنيه الكورال) والدور (وهو قسم منفرد أطول من المذهب) ، هذا الشكل الغنائى طوره محمد عثمان والشيخ المسلوب وعبده الحامولى فى مصر فى القرن التاسع عشر من أغنية بسيطة موسيقيا يتماثل قسمها الأول وقسمها الثانى فى اللحن إلى أغنية رفيعة المستوى ، ويعيد المطرب بمفرده أبيات الجزء الأول من الدور إعادات كثيرة مختلفة ومرتجلة، ويعتمد فى ارتجاله فى بعض الأحيان على مقطع واحد هو "آه" بالتبادل مع المذهب.(٢) نتج عن هذا التطوير أغنية جديدة تعتمد على أصول التأليف الموسيقى التاريخية ويكاد لا يقدر على تأديتها إلا المطربون المحترفون بسبب صعوبتها الفنية وضرورة استعراض البراعة فى التأدية. وامتدت حياة الدور من منتصف القرن التاسع عشر إلى الثلاثينيات من القرن العشرين .

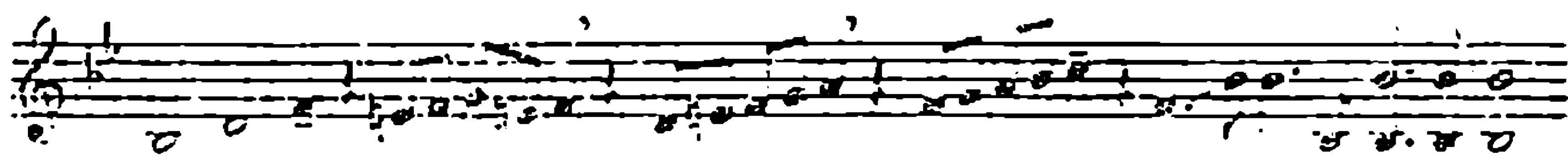
أما المونولوج - والذى كان مقطعا مسرحيا فى بادئ الأمر - فقد صيغ كأغنية تعبر تعبيراً منفرداً مطولا عن أفكار وعواطف شخصية واحدة، على نحو يشبه إلى حد ما الآريا فى الأوبرا الأوروبية والتى قارن المصريون فى بعض الأحيان بينها وبين المونولوج المعروف لديهم ، وكانت الجمل الموسيقية فى المونولوج مطولة ومصقولة دائمًا، أما اللغة فهى العامية المصرية فى المعتاد ، ولم يكن للنص أو للموسيقى شكل محدد سلفًا ، وإنما كان تأليف المقطوعة يجرى أثناء تأديتها.(٣) وكان محمد القصبجى أهم من قدموا المونولوج فى العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين .

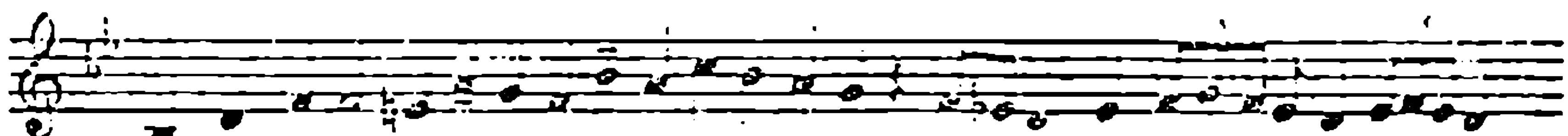
سيطر القصبجى وأحمد رامى على الأغنيات التى أدتها أم كلثوم فى العشرينيات والثلاثينيات، فقد اشتركوا جميعًا فى تشكيل رومانسيتها: القصبجى بألحانه التوفيقية وأحمد رامى بقصائده الرومانسية وأم كلثوم بتأديتها البارعة. وكان مونولوج "إن كنت أسامح" تجسيدا للخصائص الأساسية لأسلوب أم كلثوم الجديد: الذوق الرفيع والطابع الدرامى والرومانسية والتجديد فى نوع الأغنية والخط اللحنى .

من الأمور الجوهرية فى أعراف التأليف الموسيقى العربى تاريخيا وضع الموسيقى فى صيغة لحنية محددة (أو "مقام"). فالمؤدى، وفقا للنموذج التقليدى، يبدأ بأى نغمة من

نغمات المقام، مع التزامه عادة بالاختيار من النغمات المنخفضة. ثم يصعد السلم تدريجيًا من تلك النغمة إلى النغمة التى تليها وهكذا، مع تشديده على واحدة أو أكثر من الفصلات (أو الأبعاد) التى تميز هذا المقام، ثم يقوم بتحوير نغمات هذا المقام حتى ينتقل إلى مقامات أخرى تنسجم معه، ويصل فى النهاية إلى درجات الركوز (أو "النغمات الأخيرة" فى المقام الأصلى). وعلى الرغم من بعض الاستثناءات المعروفة، فإن هذا الوصف يعكس الأعراف الإبداعية المتبعة فى أوائل القرن العشرين بوجه عام .

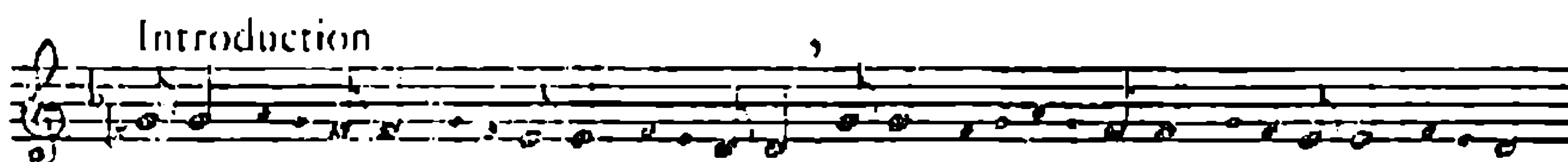
الطريقة التى يفتتح بها القصبجى مونولوج "إن كنت أسامح" تكشف منذ الوهلة الأولى عن الجديد فى هذا المونولوج ، فالمقدمة الموسيقية والقفزات (أو الانتقالات المفاجئة) التى تحدث فى الخط اللحنى بالقرب من بداية الأغنية وتلك المقاطع الثلاثية من الخطوط الغنائية المصحوبة بعزف موسيقى والتى تشبه الأربيج (مجموعة من النغمات المتوالية فى اتجاه صاعد)، كل هذه العناصر نقلت للمستمعين الطابع الغنائى الموسيقى "الجديد". كان الأسلوب المتعارف عليه فيما سبق يستخدم مقطوعات آلاتية قصيرة ومعروفة (الدواليب) أو التقاسيم لتهيئة المستمع (والمطرب) للصيغة اللحنية، أو المقام ، ولكن مونولوج "إن كنت أسامح" جاء متضمنا مقدمة موسيقية موضوعة له خصيصا. وبانتصاف الثلاثينيات كادت هذه المقدمات تحل محل الدواليب بالإضافة إلى الارتجالات الغنائية التمهيدية (الليالى) (انظر المثال ١). استهل القصبجى الخط الغنائى بقفزات وثلاثيات تسرى بسرعة فى نطاق الأغنية، داخل عبارة لحنية واحدة. ولعله من الممكن إدراك الفرق بين استهلال الأغنية على هذا النحو وبين العرف الموسيقى فيما سبق بمقارنة بداية " إن كنت أسامح " ببداية قصيدة "أفده إن حفظ الهوى"، والتى كانت تؤدى خلال الفترة ذاتها ولكنها رغم ذلك التزمت بنماذج قديمة (انظر المثال ٢). [٤] هذه الملامح التى تميز بها مونولوج "إن كنت أسامح" كان وقعها على الآذان وقع ملامح " حديثة " أو " متطورة "، وكان وقعها على أذان المطلعين على الموسيقى الكلاسيكية الأوروبية أنها ملامح " أوبرالية ". وتعد تلك الأغنية مثالا دقيقًا على العناصر المبتكرة المشتركة بين أغانى أم كلثوم. لقد استعارت أغانيها إيماءات من الموسيقى الغربية ومن أنواع من الغناء العربى من بينها الدور والذى شابهه المونولوج فى مستواه الفنى الرفيع. وكانت النتيجة النهائية جديدة ومألوفة موسيقيا فى آن واحد .

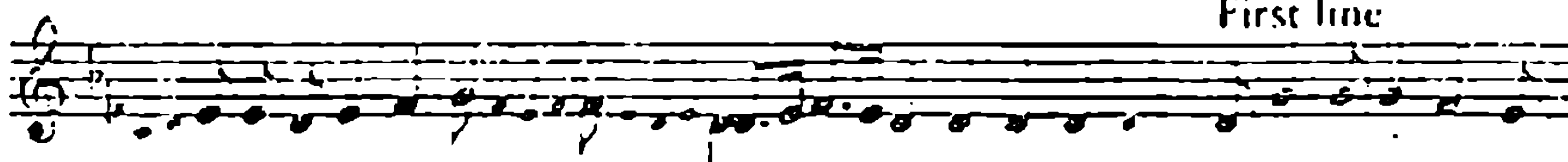




In kun: a-saa - - - mih w-an-sā'l-a-si-y - ya - .

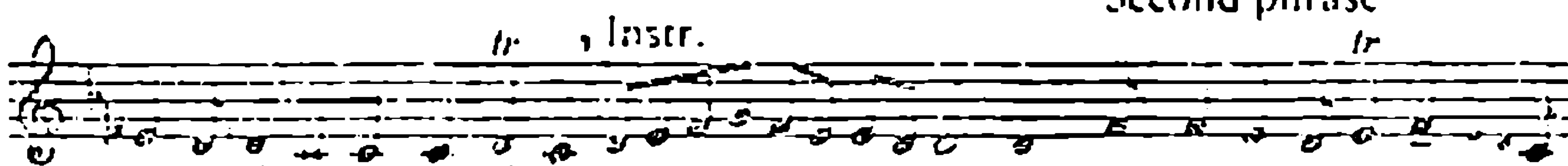
المثال ١: مقدمة "إن كنت أسامح" والخط الأول منها



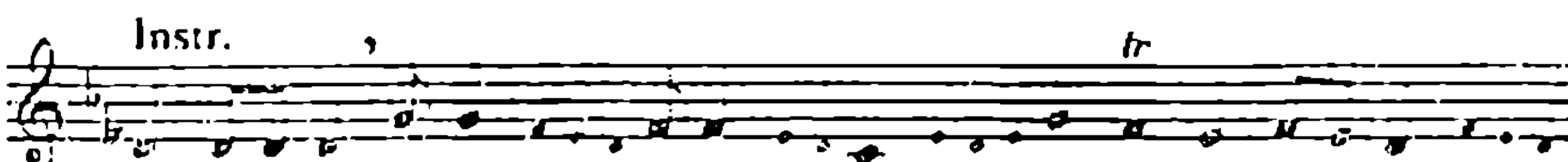


Af-dī-hi in ḥa-faẓ

Second phrase



al-ha-wá aw day-ya' Ma-lak al-fu-'ā - d



Fa-mā 'a-ṣá - - - an aṣ - na' .

المثال ٢: بداية "أفده إن حفظ الهوى"

وعند صدور الأسطوانة وصلت مبيعاتها إلى أرقام غير مسبوقة.ه واتخذت أم كلثوم المونولوج أسلوبًا خاصًا بها، واتسمت النصوص فى كثير من الأحيان بالجدية والشجن والطابع الدرامى، وهى موضوعات تخللت أعمالها بعد أن كان المونولوج قد أفسح الطريق لأنواع أخرى من الغناء. وكانت نصوصها العاطفية تدور حول عذاب الحب، بما فيه من فقدان المحبوب وصد ولوعة المرأة التى هجرها محبوبها. وظل الحب المفقود موضوعًا ثابتا فى أغانى أم كلثوم حتى وإن تغير جنس الأغنية والجو العام السائد فيها واللغة المستخدمة فيها. وصار وسيلة للتعبير مجازيا عن أنواع أخرى من الفقد والأمنيات التى لا تتحقق. وعبرت نصوص الأغانى عن الفرد المكافح (والذى فسر فيما بعد على أنه المجتمع المكافح) من أجل التغلب على ما ألم به، ولكن سرعان ما أوضح النقاد أن تلك النصوص لم تقدم حلول بالمرة أو تحث على فعل من أى نوع .

يعكس نص "إن كنت أسامح" طبيعة رامى الرومانسية، وكانت مفرداته من النوع المألوف ، ولكن تراكيبه النحوية كانت أقرب إلى الشعر الرومانسى لا إلى التعبير العامى، ويتضح ذلك من الأبيات الثلاثة الأولى :

إن كنت أسامح وأنسى الأسيه، ما اخلص عمرى من لوم عنيه

دبـل جفونها كتـر النـواح، فاضت دموعهـا ونومهـا راح

تقـول لى إنسى وتشـفق علىّ ، وآجى أنسـى يصـعب علىّ .

تعتمد هذه الأبيات على صورة بلاغية مستمدة من الأدب العربى القديم، صورة فيها الحب يدخل إلى الجسم من خلال العين، وهذا هو السبب فى لوم العين التى إذا ما طلب منها أن تسامح أو تنسى بعد طول بكائها من شدة الأسى، والفكرة الأساسية فى النص هى الفرد الذى يكابد الشعور بفقد محبوبه .

إن معظم الشعر، بل وشبيهه الأدنى منه مستوى، أى النص الغنائى، يختلف كل منهما بطبيعته عن الكلام العادى، ولكن الأسلوب الذى يمثله مونولوج "إن كنت أسامح" يختلف اختلافًا شديدًا عن النصوص العامية (الأزجال) التى كانت شائعة فى الفترة التى ظهر فيها هذا المونولوج . (٥) هذه الأزجال غنت أم كلثوم عددا منها فى العشرينيات والثلاثينيات، وانتشرت انتشارا واسعا، ونشرت فى الصحف، وغنتها مطربات كثيرات ، كان للزجل فى ذلك العصر جذور فى الكلام الدارج والصور

المجازية الشعبية، وكان يتميز بالإيجاز الشديد. الزجل التالى، على سبيل المثال، كتبه بديع خيرى وسجلته أم كلثوم سنة ١٩٣٠ :

هو ده يخلص من الله

القوى يذل الضعيف

حتى يبخل بالمطلة

شىء ولو دون الطفيف.

ليه ده كله، مين يقول له

اتهدى وخليك لطيف.

قلبى كل ما تقوى ناره

وانت فيه يخاف عليك

حد يحرق بس داره

اوعى تجنيها بإيديك

لين شوية، مش علىّ

كون على روحك رئيف

صون حلاوتك من شقاوتك

اتهدى وخليك لطيف.

كلمات وعبارات مثل "ليه ده كله" و "اوعى" و"خليك لطيف" هى من الكلمات والعبارات التــى تعطى الكلام الدارج نكهته المميزة ، أما القافية التى تشترك فيها كلمة "حلاوتك" و كلمة "شقاوتك" فى موضعين متقاربين كما هو الحال هنا فإنها تعد من الخصائص المحببة فى الشعر العامى والأغانى مثلما هى محببة فى النكات والأحاديث .

وعلى عكس اللغة المستخدمة فى "هو ده يخلص من الله"، تبرز اللغة المستخدمة فى "إن كنت أسامح" التباين بين الفنان والجمهور ولكنها فى ذات الوقت تجتذب المستمعين الذين يشاركون الفنان مشاعره. هذا التباين يزيده أسلوب التلحين وضوحا، فالمونولوج عمل منفرد يركز الانتباه على تدفق أحاسيس المطرب وتمكنه من فن الغناء .

ويوحى الاعتماد البالغ على استعراض البراعة الغنائية الواضح فى أغانى أم كلثوم بأنه ربما كان وسيلة استخدمتها فى تحقيق ذلك الحضور الطاغى أمام الجمهور الذى صار من السمات المميزة لشخصيتها العامة. فطالما أن الأغنية ممتعة للمستمعين وتشد انتباههم فإن البراعة فى تأديتها وعدم وجود كورال إذا كانت الأغنية مونولوجا كلا منهما أدى إلى الحيلولة دون أحد الأسباب التى كان من المحتمل أن تشجع الجمهور على مضايقة المطرب مثلما كان يحدث لأم كلثوم فى العشرينيات عندما كان الجمهور يغنى معها ، فتأثير نص المونولوج على مشاعر الجمهور وكذلك الهدف المسرحى منه عنصران ساعدا على أن يكون المطرب المنفرد فى بؤرة اهتمام الجمهور، ذلك أن البناء اللحنى الذى تم وضعه مسبقا وبراعة التأدية وإلغاء الكورال أدت جميعها إلى تركيز انتباه المستمعين على المطرب واحترامهم له وتقديرهم وتذوقهم لأدائه . تلك كانت المكانة التى أوجدتها أم كلثوم للمطرب .

أدت قفزات القصبجى وتراكيبه الثلاثية إلى تطوير الأسلوب الغنائى دون أن يقتضى ذلك التخلى عن المقامات، ففى "خاصمتنى" استخدم تلك القفزات (أو الانتقالات المفاجئة) فى صياغة خط استهلالى مبتكر واستخدم مجموعة من النغمات المتوالية فى اتجاه صاعد كزخرفة بارعة قرب نهاية الأغنية ، ومضى معظم الجزء المتبقى من اللحن ينتقل فى حركة تصاعدية من نغمة إلى النغمة التى تليها ، واشتملت "يا نجم" بالمثل على عبارات موسيقية مثلثة من مقام نهاوند – والذى يمكن التعامل معه على نحو يجعله مشابها للمقام الصغير فى الموسيقى الغربية – بالإضافة إلى أجزاء كبيرة من مقام صبا تسير فى حركة يغلب عليها الطابع التصاعدى وتقل قابليتها لإضافة عناصر مثلثة. كما أضاف القصبجى تصاحبات تآلفية إلى بعض المونولوجات، وهذا أيضا كان يعد نوعا من التجديد، كذلك لحن عدداً من الأغنيات تلحينا تآلفيا، وبدت النغمات المتآلفة واحدة من مجموعة جديدة من الملامح التعبيرية الموسيقية التى أدخلت على الأغنيات ، هذه الأدوات الأسلوبية كانت فى المقام الأول من نتاج الفكر الموسيقى للقصبجى وعبد الوهاب وكان لها تأثير كبير على الموسيقى العربية (٧) .

وصل الأسلوب الموسيقى الذى استحدثه محمد القصبجى من أجل أم كلثوم إلى ذروته فى الأغانى التى لحنها لفيلم "نشيد الأمل"، والتى اشتمل معظمها على مقاطع تآلفية الطابع وعلى توزيع أوركسترالى كثيف ، وفى وقت قريب من تلحينه لأغانى الفيلم لحن أغنية "ياللى جفيت ارحم حالى" لأم كلثوم. وهى أغنية لم تأت متطابقة مع الطابع العام لباقى أغانيها، ولاسيما من حيث طغيان الآلات على الصوت البشرى ، كذلك اعتمد القصبجى فى عدد من مقطوعاته على أساليب التأليف الغربى فى السلم الصغير والسلم الكبير، وازداد شغفه بالنماذج الموسيقية الغربية شيئا فشيئا، فوضع بعض الأغنيات الأوبرالية لأسمهان وعرض على أم كلثوم أن يضع لها أغنية تعتمد بالكامل على أسس التأليف الموسيقى الأوروبى.[٨] ولكنها رفضت ذلك العرض، وبعد "نشيد الأمل" قل عدد الأعمال التى غنتها من تلحين القصبجى والتفتت إلى أعمال السنباطى بطابعها الكلاسيكى الجديد وأعمال زكريا أحمد بطابعها العامى المصرى .

أفرزت التجارب الموسيقية جنسا جديدا من الغناء فى الثلاثينيات من القرن العشرين، هو الأغنية، ولعل هذا النوع الجديد قد جاء نتيجة لاستمرار الأخذ بأساليب الدور والطقطوقة والمونولوج.[٩] وفى نهاية الأمر تلاشت الفروق، واستخدم المستمعون كلمة "أغنية" فى تسمية الصيغ الغنائية الجديدة، والتى احتوت فى كثير من الأحيان على نوع ما من التكرار الداخلى (مثل المذهب، أو اللازمة) والبراعة فى التأدية واللغة الدارجة والابتكار الموسيقى. وتحولت هذه العناصر شيئا فشيئا إلى عناصر مهمة فى أغانى أم كلثوم طوال مشوارها الفنى بعد ذلك .

كانت المقاطع المثلوثة والوثبات اللحنية والتآلفات التى تحدث بين الحين والحين وعدد من الآلات الجديدة مثل التشيللو هى الملامح الغربية الوحيدة تقريبا التى تميزت بها أغانى أم كلثوم فى عالم موسيقى كان فيه محمد عبد الوهاب عنصراً فعالا، باقتباساته الكثيرة من الموسيقات الغربية. وقام رياض السنباطى وزكريا أحمد بتحديث أسس التأليف الموسيقى العربى بالتجديدات الإيقاعية والآلاتية واللحنية التى أدخلاها. فدور "ما لك ياقلبى"، على سبيل المثال، قد سمح بأسلوب تقليدى فى التأدية (يتضمن العبارات التى ترددها مجموعة رجالية فى النصف الأخير من الدور) جنبا إلى جنب مع مقطع آلاتى تجديدى يحتوى على خط باص منقور (معزوف بالنقر على الأوتار بالأصابع) مصاحب للناى [١٠] .

وكان استعراض المهارات الفذة - باعتباره دليلا على التميز الفردى - من العناصر الموسيقية التى اشتملت عليها الثقافة التعبيرية الرومانسية التى تميز بها النصف الأخير من العشرينيات مع عقد الثلاثينيات كاملا. فصارت النزعة الفردية ونزعة التهرب من الواقع والشغف بكل غريب وافد والتصوير الرومانسى للماضى من خصائص الأغانى والمسرحيات والشعر والروايات والأفلام ، انتشرت هذه الروح الرومانسية فى الأعمال الأدبية وفى الثقافة الجماهيرية التجارية ، ويشير الشاعر بدوى إلى الإهداء الذى كتبه على محمود طه فى صدر أول ديوان من أشعاره (والذى نشر فى سنة ١٩٣٤) كمثال على ذلك: "إلى هؤلاء الذين سيطر عليهم الشغف بالمجهول، التائهين فى بحر الحياة، الذين يترددون على الشاطئ المهجور."(١١) واعتمدت نهايات الروايات ونهايات الأفلام التجارية الجديدة التى اجتذبت الكثير من الانتباه على تحسن الحظ على نحو مفاجئ أو تدخل العناية الإلهية ، ولقى الشعر الرومانسى الذى نشره إبراهيم ناجى وأحمد رامى وعباس العقاد فى الصحف والدواوين إقبالا جماهيريا كبيرا . وكان القدر الأعظم من الأغنيات التى شدت بها أم كلثوم فى الثلاثينيات من تأليف رامى(١٢) .

واشتهرت قصص عاطفية مكتوبة بلغة منمقة، من بينها أعمال مصطفى لطفى المنفلوطى، وكانت أم كلثوم تقول إن المنفلوطى واحد من الكتاب الأثيرين لديها ، وتوضح سلمى جيوسى طبيعة أعمال المنفلوطى بقولها إن أعماله قدمت "ما كان مطلوبا فى الأدب فى ذلك الحين، وهو قراءة كتابات من النوع الذى يشبع الحاجات الوجدانية لدى مجتمع انتبه منذ وقت قريب للأشياء المعيقة لتقدمه والأشياء المخيبة لآماله، مجتمع فى سبيله إلى إقامة صلة بينه وبين الغرب وفى ذات الوقت التمسك فى قوة بأفضل ما فى تراثه من أساليب وأفكار" (١٣) .

كانت الأشياء المخيبة لآمال المصريين أشياء اقتصادية وسياسية، وكانت نتيجة للكساد العظيم والسيطرة الاستعمارية وفشل المبادرات التى قام بها المصريون للوصول إلى السلطة والاحتفاظ بها واستخدامها استخداما فعالا ، لقد تخللت هذه المشكلات جوانب المجتمع مثلما حدث من قبل. فعندما كان العقد الثالث من القرن العشرين يوشك على الانتهاء ، زادت الأزمة التى كانت تشهدها فلسطين من حدة المناقشات التى كانت تدور حول قضية السيادة الوطنية، وأدت قضية فلسطين إلى إعطاء الأولوية للأمرين : الأول ضرورة التمسك بأهداب الإسلام أو الدفاع عنه كبديل دينى اجتماعى . والآخر قضية الدور الذى يصح أن يكون للغرب فى الشرق الأوسط.

ويصف تشارلز سميث الاتجاهات الفكرية السائدة فى الثلاثينيات بأنها كانت مفعمة بحنين إلى الاستقرار والانتظام اللذين كان الناس يرون أن المجتمع قد تمتع بهما فى زمن سابق فيما يتعلق بالحياة القروية والمكانة التى يمنحها الإسلام للمسلمين فى حين كان الحاضر يكتنفه الغموض وعدم الاطمئنان (١٤) . هذا الاتجاه الفكرى بطبيعته لم يكن يخلو من أفكار رومانسية يعبر عنها ضمنا.

جرت مناقشة القضايا السياسية على صفحات الصحف والمجلات ، واقترح البعض تقديم محاضرات سياسية من خلال محطة الإذاعة المصرية والتى افتتحت فى سنة ١٩٣٤ بجانب الأغنيات والتمثيليات التى كانت تبثها ، وظلت قضية التخلص من السيطرة الأجنبية موضوعا مهما، ووجدت المناقشات التى كانت تدور حول تقييم الثقافة الوطنية كجزء من تلك القضية الأوسع سبيلها إلى ساحات وأوساط كثيرة .

ظلت قضية "التحديث" تناقش كقضية مهمة، واقترنت الدوافع التى يتضمنها الشعار القائل بأن "مصر للمصريين" وأشكال التعبير الشعبية المرتبطة به، اقترنت دائما بالرغبة فى استخدام أدوات ووسائل "الآخر" القوى المسيطر ، كانت مظاهر هذا التناقض من سمات الثقافة المصرية وأدت من آن إلى آخر إلى إعادة تعريف جوهر الثقافة المصرية .

شغلت هذه القضايا جميع لجان المؤتمر الدولى للموسيقى العربية الذى عقد فى القاهرة فى سنة ١٩٣٢، وتمثلت فى طرح أسئلة منها: "هل ينبغى أن تستخدم الفرق الموسيقية العربية آلة التشيللو وآلة الكونترباص؟" و "هل بالإمكان هرمنة المقامات (أى إكسابها الطابع التآلفى)؟" و "هل ينبغى إلغاء الربع تون من الموسيقى العربية؟" وتسبب استعداد عدد من ممثلى مصر فى المؤتمر للأخذ بالأساليب الموسيقية الغربية فى شعور بالقلق لدى عدد من الغربيين الذين كانوا يقومون بالدعوة إلى "الحفاظ" على التراث الوطنى، وهو موقف أدى بدوره إلى إثارة غضب هؤلاء المصريين الذين كانوا يرون أن التغريب، أو التطبع بالطابع الغربى، هو السبيل إلى الرقى الثقافى أو هؤلاء المصريين الذين كانوا يعتقدون أنهم، دون الباحثين الموسيقيين الغربيين، هم الذين يحق لهم الحكم على العناصر التى يتكون منها تراثهم الموسيقى وعلى الوسائل المثلى للحفاظ عليه (١٥) .

كان الموسيقيون الذين يمارسون عملهم داخل المجتمع المصرى يسعون بأنفسهم فى كل يوم من أيام عملهم فى هذا المجال إلى التوصل على إجابات على الأسئلة التى

أثيرت فى المؤتمر. وتعد أعمال عبد الوهاب والقصبجى أمثلة على ذلك، وظهرت أعمال أخرى كثيرة فيها إجابات على تلك الأسئلة، فعدد من طقاطيق داوود حسنى كان مشابهًا لأسلوب الغناء الشعبى المصرى إلى الحد الذى جعلها تنضم إلى هذا الجنس من الغناء وتفقد ارتباطها بهذا الملحن العظيم، ونهلت أدواره، كمونولوجات القصبجى، من مصادر عربية وتركية وأوروبية .

كان محمد القصبجى ومازال يعد المعلم الذى تتلمذ عليه جيل من الملحنين والموسيقيين، فقد ظل عدد من الابتكارات الموسيقية التى روجها من خلال مونولوجاته من بين الملامح الثابتة لأغانى أم كلثوم وغيرها من المطربين والمطربات. ولكن لم ينظر أحد بالمرة إلى تلك الملامح على أنها ذات طابع غربى، بل كان الشائع أن توصف بأنها ملامح ابتكارية أو راقية أو ملامح فيها إعمال للعقل، ملامح تختلف عن كل من الموسيقى الغربية والموسيقى العربية ، هذا الفرق يوضحه أحد المهندسين فى أسلوب بليغ بقوله :

> **محمد القصبجى أكثر تطبعًا بالطابع الغربى فى نظرك.... ولكن اسمحى لى بأن أختلف معك.... لقد حاول تطبيق أساليب الموسيقى الغربية، فقد حاول استخدام التآلف]توافق الأصوات رأسيا [والطباق]نسيج من الخطوط اللحنية التى تسير معا أفقيا ....[أما السنباطى فقد كان أكثر تأثرا بالجو العام للموسيقى الغربية دون تطبيق أساليبها، وهذا هو السبب فى أنك نعتقدين بأنه أكثر اتصافا بالطابع الشرقى (١٦) .**

[ترجمة عكسية]

ولكن صار الكثير من ألحان القصبجى جزءا من التراث الموسيقى العربى .

لقد استخدم الموسيقيون الجادون - الذين كرسوا القدر الأعظم من وقتهم وجهدهم لصنع الثقافة الموسيقية - الكثير من العناصر المستمدة من مصادر مختلفة. فقد وعوا رموز الرقى الثقافى الغربى - ومن بينها الآلات الموسيقية والتآلفات والمقطوعات اللحنية، بالإضافة إلى أزياء مثل ثياب السهرة النسائية وسترات السهرة الرجالية والانحناء تعبيرا عن الشكر على تصفيق الجمهور، وهو التصفيق الذى حل محل عبارات الثناء التى كان الجمهور يصيح بها فى الماضى - ثم، بعد أن وعوها،

اقتبسوها فى ألحان وعروض كان بها أيضا ملامح من التقاليد الموسيقية العربية المصرية. وتفاوت كثيراً أمد العمل بكل من تلك اللوازم الفنية ، ففى بعض الأحيان لم يطل الأمد عن عرض واحد وفى أحيان أخرى امتد لعشرات السنين. وبحلول التسعينيات كان بعض تلك المنتجات الفنية الغربية قد صار جزءاً من التراث .

تقديم الحفلات الغنائية

فى الثلاثينيات قدمت أم كلثوم مواسم من الحفلات الغنائية التى أذيعت أيضاً فى ليلة الخميس الأول من كل شهر. [١٧] هذه الحفلات كانت بلا شك أشهر مغامرة قامت بها، وداومت على تقديم تلك الحفلات فى كل موسم من مواسم مشوارها الفنى بلا استثناء تقريباً حتى عام ١٩٧٣ . وصارت تلك الحفلات أحداثا اجتماعية مهمة ومتميزة .

ويبدو أن تجربة الاستماع لحفلاتها عندما بدأتها فى الثلاثينيات لم يكن لها نفس الوقع الذى كان لها على المستمعين فى السنوات التى تلت الثلاثينيات، فقد بدأت تلك الحفلات كأحداث ترويحية يستمتع بها (أو لا يستمتع) الذين كانوا يشترون تذاكر الدخول. لقد شكا أحد الكتاب فى سنة ١٩٢٧ من وصول أم كلثوم متأخرة فى معرض ما يعد وصفاً وافياً نادراً كتب فى ذلك الحين عن حفلاتها الأولى :

> **السيدة أم كلثوم ، فى ليلة أول أيام العيد، كانت تغنى ومعها تختها فى بوفيه لونا بارك فى مصر الجديدة. وكان من المفروض أن تبدأ الغناء فى تمام الساعة التاسعة والنصف، ولكن لم تصل السيدة إلا قبيل العاشرة والنصف. وأخيراً، بعد تصفيق الجمهور احتجاجا، وبعد أن قام منظم الحفلة باستدعاء أحمد فتحى الفار للظهور على المسرح لإضحاك الجمهور حتى تصل أم كلثوم، بعد كل ذلك وصلت ومعها بطانتها وتختها، وأصر أعضاء التخت على ضبط آلاتهم ووضعها فى أماكنها على المسرح حتى الساعة الحادية عشرة والربع. ثم بدأت أم كلثوم**

الغناء. وفى الثانية عشرة وخمس وأربعين دقيقة أعلنت انتهاء الحفل بعد أن غنت قصيدتين فقط. السيدة أم كلثوم تتقاضى ثلاثين جنيها [١٥٠ دولارا] فى الحفل الواحد، فهل تظن أنها قد رفهت عن الذين حضروا حفل لونا بارك بما يساوى ثلاثين جنيها؟ وهل تظن، إذا استمرت تصل إلى حفلاتها فى العاشرة والنصف ثم تغنى لمدة ساعة ثم تستريح لمدة نصف ساعة ثم تغنى لمدة ساعة أخرى ثم تعود إلى بيتها ومعها بطانتها وأصدقاؤها وأصدقاء أصدقائها، هل تظن أنها ستجد من سيدفع لها عشرين قرشا من أجل الاستماع لغنائها لمدة ساعتين؟ (١٨) . [ترجمة عكسية]

تعبر شكوى الكاتب عما عبر عنه آخرون بإيجاز فى معرض وصفهم لطريقة مزاولة أم كلثوم لعملها فى تلك الأيام، فهى وأعضاء فرقتها كانوا موسيقيين ومؤدين يتميزون بدقتهم وتمكنهم وبحرصهم على التمهل فى الاستعداد لتقديم أعمالهم مهما استغرق استعدادهم لذلك من وقت. وفى بعض الأحيان كانت تغنى فى أكثر من مكان فى الليلة الواحدة، الأمر الذى كان يتسبب فى تأخرها فى الوصول إلى المكان الآخر. وعلى مدى حياتها العامة أثبتت أن لديها من قوة الشخصية ما يمكنها من أن تفعل ما تشاء، وإن كان البعض قد فسر قوة شخصيتها على أنها غرور وتكبر، ولعلها قد تعمدت اكتساب وتنمية هذا المسلك لنفس السبب الذى مكنها من أن تطلب أجورًا مرتفعة : فقد ساعدها ذلك على أن تؤكد تفوقها على غيرها من أهل الطرب ، لقد كان هذا المسلك سببًا فى إثارة الاستياء فى بعض الأحيان ، ولكنه كان وسيلة معروفة وفعالة من وسائل تحقيق وتعزيز مكانتها المتميزة .

كانت أم كلثوم دائما تخصص الجزء الأكبر من أى من حفلاتها لقصيدتين أو ثلاث فى بداية الحفلة ، ثم تقدم أغنيات أقصر إذا سمح الوقت بذلك.(١٩) وكانت الأغنية الواحدة تستغرق ما بين ثلاثين وستين دقيقة ثم يعقبها استراحة طويلة، وكان من النادر أن يعلن البرنامج مقدما. واستمر الحال على هذا المنوال حتى أواخر الستينيات .

جدول الحفلات التالي، لشهر سبتمبر من عام ١٩٢٨ ، كان من الأمور المعتادة لدى أم كلثوم :

الثلاثاء	٦ سبتمبر	مسرح رمسيس	القاهرة
الخميس	٨ سبتمبر	مسرح رمسيس	القاهرة
الجمعة	٩ سبتمبر	كازينو زيزينيا	الإسكندرية
السبت	١٠ سبتمبر	كازينو باتيناج	القاهرة
الأحد	١١ سبتمبر	بوفيه لونا بارك	القاهرة
الثلاثاء	١٣ سبتمبر	مسرح رمسيس	القاهرة
الأحد	١٨ سبتمبر	كازينو حدايق القبة	القاهرة
الثلاثاء	٢٠ سبتمبر	مسرح رمسيس	القاهرة

كان المطربون الذين يغنون في الحفلات فقط يعملون من ثلاث إلى خمس ليال كل أسبوع. وكانت خمس حفلات أسبوعيا عددا كبيرا جدا، ولذلك كان المطربون الذين في وضع مالي قوى يفضلون تقديم عدد أقل من الحفلات. القاهرة [٢٠] وفي العشرينيات والثلاثينيات استقر النمط الذي اتبعته أم كلثوم في حفلاتها، فقد اعتادت أن تقدم سلسلة من الحفلات على مسرح واحد في يومين ثابتين من كل أسبوع، هما السبت والخميس في كثير من الأحيان، وكانت عقودها لتقديم هذه الحفلات تغطي موسما كاملا. وفي وقت ما في منتصف الثلاثينيات بدأت تقدم للجمهور تذاكر موسمية لحفلاتها المنتظمة [٢١] .

بدأت أم كلثوم تنظم حفلاتها بنفسها في النصف الأول من الثلاثينيات بدون وكيل يقوم بدور الوسيط، فكانت تتفاوض على تأجير المسارح ويعتقد أنها كانت تتولى ترتيب أمر إعلاناتها أيضا. اضطلاعها بهذه المهام كان ينطوى على خسائر أكبر يمكن أن تتعرض لها، ولكن شهرتها جعلت ذلك يعود عليها بمزيد من المكاسب ومزيد من السيطرة على جميع عناصر حفلاتها ، وكانت النفقات الباهظة المطلوبة لتمويل هذه الأعمال التجارية تتوفر في بعض الأحيان من اكتتاب بعض المستثمرين الذين يدخلون فيها كشركاء موصين أملا في المشاركة في الأرباح ، وكان ينظر إلى تولى أم كلثوم

مسئولية تنظيم حفلاتها على أنه دليل آخر على ارتقاء قدراتها وبراعتها، فقد وصفت مجلة "روز اليوسف" دخولها فى اتفاق تجارى من هذا القبيل استعدادا لأحد مواسم حفلاتها بطريقة تبرز هويتها وخلفيتها الاجتماعية: "فرق كبير بين مطربة عادية ومطربة تمتلك صالة منوعات... ثم شريكة لمسيحى قد يقول مشايخ السنبلاوين عنه إنه يشرب الخمر ويأكل لحم الخنزير!" (٢٢) .

وتوضح التقارير الصحفية التى كتبت عن حفلة لأم كلثوم فى مدينة المنيا، والتى سافر إليها عشرات من الفنانين فى ركاب حاشية الملك فؤاد، توضح الخسائر الفادحة التى يمكن فى بعض الأحيان أن يتكبدها من يعمل فى مجال الغناء والتى دفعت أم كلثوم وغيرها إلى تولى أكبر قدر ممكن من السيطرة على الظروف التى يقدمون حفلاتهم فيها ، فى المنيا حصلت بديعة مصابنى على مكان ملائم للغناء، وهو مسرح بالاس ، والذى كان المسرح الوحيد بالمدينة فى ذلك الحين ، وشاركتها سمحة البغدادى استخدام هذا المسرح ، ولذلك امتلأ المسرح بالجمهور. (٢٣) أما أم كلثوم فقد غنت فى خيمة مجاورة للمسرح، ولذلك لم تحقق ما حققته بديعة من نجاح. وفيما يلى تقرير صحفى يصف ما حدث :

لم يقبل أحد على شراء تذاكر حفل أم كلثوم، ولذلك اضطر الوكيل إلى تخفيض سعر التذكرة إلى خمسة قروش ، وعندما رأت أم كلثوم ضآلة عدد الحاضرين وكذلك قذارة المكان رفضت أن تغنى ، فاحتج الناس على قروشهم التى ضاعت عليهم حتى أن أحدهم أخذ مقعده معه وهو يغادر المكان... وعادت إلى بيتها وهى تلعن المنيا وأهل المنيا.

هذا ما تناقله الناس. ولكننا تلقينا رسالة من توفيق فتح الله، والذى كان حاضرا، قال فيها إن الجمهور كان كبيرا وظل ينتظر أم كلثوم لمدة ساعتين. وما كادت تصل هى وتختها حتى جاء رجلان وحاولا أخذها بالقوة. وقيل إن رجلا من أصحاب المراكز الكبرى كان يريد أن يستمع إليها . (٢٤) . [ترجمة عكسية]

أدت الحفلات الخاصة والأفراح والأعياد إلى زيادة مواسم الحفلات العامة التى كان معظم المطربين يقدمونها. فأم كلثوم وعبد الوهاب ومعظم المطربين والمطربات كانوا يغنون فى أعياد ميلاد أفراد الأسرة المالكة والحفلات الخيرية والاحتفالات الدينية والحفلات التى كانت تقام تكريما لشخصيات عامة مثل أول طيار مصرى. وضم البرنامج الذى أعد لحفلة أقيمت فى اليوم الثانى من أيام عيد الفطر فى عام ١٩٣٢، على سبيل المثال، كلا من أم كلثوم ونجيب الريحانى - فى مسرحية "كشكش بيه" وفرقة فرنسية تضم ثلاثين راقصا. (٢٥) وغنت أم كلثوم، وغيرها، فى الحفلة الختامية لمؤتمر القاهرة للموسيقى العربية فى عام ١٩٣٢، والتى غنت فيها قصيدة أبو العلا محمد "أفده إن حفظ الهوى". واشترك فى هذه الحفلة أيضا تخت العقاد، وفيها قدم سامى الشوا تقاسيم على الكمان ومثلت فرقة فاطمة رشدى وفرقة يوسف وهبى مقتطفات من اثنتين من مسرحيات أحمد شوقى، كان من الواضح أن برنامج الحفلة يهدف إلى عرض نماذج من الفن العربى فى صورته الكلاسيكية الجديدة.

كان من المعتاد أن يغنى أهل الطرب بدعوة من مختلف الأفراد وأحيانا بدعوة من جماعات متعارضة من أصحاب المصالح المشتركة، ولكن كان البعض يغنى بدعوة من جماعات بعينها، فزعيمة الحركة النسائية هدى شعراوى، على سبيل المثال، كانت تستأجر المتمكنين من الفنون ذات الطابع العربى الأصيل لتقديم أعمالهم فى حفلاتها الخيرية، مثل هؤلاء الزبائن الدائمين كانوا يفضلون اختيار أم كلثوم والشاب محمد عبد الوهاب عندما كان يغنى قصائد كلاسيكية جديدة وكذلك نجيب الريحانى وزكريا أحمد.

تلقت أم كلثوم عرضين اثنين على الأقل للتمثيل على المسرح، فقد أوصى الكاتب المسرحى حامد الصعيدى بأن تمثل الدور الرئيسى فى إحدى مسرحياته بعد أن سمعها تغنى فى حفلة زفاف بإحدى القرى، ولكنها رفضت هذا العرض رفضا باتا، وذلك فيما يبدو بسبب اعتقاد والدها بأن المسرح كان بلا فائدة تذكر. وفى المرة الأخرى طالت المفاوضات مع أم كلثوم بسبب إصرارها على مطالب صعبة التنفيذ: فقد طالبت بأجر مرتفع يصل إلى ثلاثمائة جنيها (١٥٠٠ دولارا) فى الشهر وطالبت بأن يكون من حقها اختيار الملحن والممثل الذى يقف أمامها فى الدور الرجالى الأول، ولكن انتهت المفاوضات بدون الاتفاق على شىء (٢٦).

التعامل مع الجمهور العام

كان العمل فى البيئة التجارية سببا فى مشكلات أكثر كثيرا من المشكلات التى كان المطربون يواجهونها عند العمل فى المنازل أو المجتمعات المحلية: فالجمهور أكثر عدداً ومعظم أفراده غير معروفين للمطرب وغالبا ما كانت المشروبات الكحولية تقدم فى صالات المنوعات وكان الجمهور يتصرف بفظاظة من آن لآخر. وفى بعض الأحيان كان يُطْلَبُ من المطربين الذين يعملون فى تلك الصالات مخالطة أفراد الجمهور أو احتساء الخمور معهم [٢٧] كان الغناء فى الأماكن العامة مصدرا لمشكلات صادفتها أم كلثوم حتى فى القرى ، ففى إحدى المرات وجدت نفسها وهى فتاة صغيرة فى مواجهة رجل مخمور وفى يده سلاح نارى [٢٨] أشياء كتلك لم تكن تحدث إلا نادرا، ولكن جميع المطربين كانوا يعانون منها، وكل منهم كان مضطرا لأن يجد وسيلة للتعامل معها .

فاستأجرت عائلة أم كلثوم لفترة من الزمن ممثلا كوميديا لإلقاء النكات بغرض تهدئة الجمهور إذا ما وجدت صعوبة فى السيطرة عليه. ومن الوسائل الشائعة الأخرى التى استخدمتها أم كلثوم أيضا إحضار مريديها حتى يصيحوا بعبارات الإعجاب ويدخلوا فى مواجهة مع المتفرجين المشاكسين من أجل إسكاتهم. وكان هؤلاء المشجعون يبالغون فى الثناء على مطربهم المفضل، مما جعل الصحفيين يسخرون منهم فى كتاباتهم ويصفونهم بأنهم "بلاط" المطرب .

كان بلاط المطرب يتكون من رجال من الطبقة المتوسطة أو الطبقة المتوسطة العليا مولعين بالتردد على حى المسرح ويهتمون اهتماما خاصا بمطرب دون غيره . [٢٩] كان لأم كلثوم بلاط وصفه أحد النقاد بأنه "فرقة من الواضح أنها تمشى خلفها أينما ذهبت وتجلس أمامها أو عند قدميها أينما جلست.... من أراد أن يتأكد من ذلك بإمكانه أن يحضر إحدى حفلاتها الغنائية ويعد الذين يصيحون تعبيرا عن إعجابهم أو يعد من يجلسون فى الصف الأول". [٣٠] لقد صار البلاط تقليدا ثابتا فى مسارح القاهرة وفى صالات المنوعات بها، وكانت عقود المطربين تضم فى بعض الأحيان بنودا تنص على توفير أماكن لإقامة هذه المجموعة مجانا. وفى بعض الأحيان كان مريدو المطرب يشكلون جزءا من الحفلة التى يقدمها المطرب: "عند نهاية كل وصلة غنائية، كان المعلم

دبشة يوجه قبلات مسموعة إلى كل واحد من رفاقه على المائدة التى يجلس عليها ثم إلى كل من كان يعرفه فى القاعة" [٢١] .

كان البلاط مصدرا للدعم المعنوى والدعم المادى، فمنصور عوض كان يروج أسطواناتها وعلى بك البارودى علمها كيف تستخدم الحسابات المصرفية ، وعندما زعمت مجلة "المسرح" أن أم كلثوم على علاقة غير شرعية مع حفنى الدرينى، قام ثلاثة من رجال بلاطها بمقاضاة المجلة بالنيابة عنها بتهمة القذف [٢٢] . وكما قالت مجلة "روز اليوسف" فلم يحظ أحد - ولا حتى الملكة كليوباترا - بمجموعة من المريدين الذين يتفانون فى حبه وخدمته أكثر مما حظيت به أم كلثوم [٢٣] .

ولكن النوايا الطيبة التى كانت تدفع بلاط أم كلثوم لعمل أى شىء من أجلها كانت أيضا سببا فى المشكلات. فبعد أن وقعت اتفاقا مع أحد الوكلاء لتقديم حفلة فى الإسكندرية، وجدت أم كلثوم أن ثلاثة من مريديها كانوا قد خططوا لحفلة أخرى بمبادرة منهم، وهو الأمر الذى كاد يكبدها خسارة مالية بسبب الشرط الجزائى المنصوص عليه فى العقد [٢٤] كذلك كانوا يتسببون فى مضايقة الآخرين من رواد المسارح ومضايقة أم كلثوم ذاتها فى بعض الأحيان، وكان والدها يغضب غضبا شديدا لخروجهم بسلوكهم عن الحد المقبول ، وفكان يعترض عندما يجد أن نصائحهم وقراراتهم لها الأولوية على نصائحه وقراراته هو. ومع ذلك كان الوالد والابنة يحتملان بل يشجعان أفراد البلاط فى أغلب الأحيان، مثلما كان يفعل المطربون الآخرون ، من أجل الدعم الذى كان بمقدورهم تقديمه والخدمات التى كانوا يقدمونها من وقت لآخر والنفوذ الذى كان بمقدور بعضهم ممارسته والحضور المؤثر الذى يمكن أن يكون للمطرب عندما يصحبه فى حفلته مجموعة من مسانديه .

كذلك اعتمد معظم المطربين فى حياة كل منهم الفنية على علاقات لم تكن ملحوظة بنفس القدر مع أصحاب النفوذ من المصريين الذين استمد المطربون من علاقتهم بهم مكانة مرموقة والذين مكنوا المطربين من الدخول إلى أوساط النخبة وساعدوهم فى حل مشكلة أو أخرى من آن لآخر ، كان لأم كلثوم صلات بمصريين من هذه الفئة [٢٥] . هؤلاء الأصدقاء والمعجبون كانوا يلتقون بها فى بيتها فى وجود أخيها وأبيها اللذين كانا يراقبان تلك اللقاءات ، وبمرور الوقت اجتذب صالون أم كلثوم رسامين وموسيقيين وأدباء وصحفيين [٢٦] . ومن خلال هؤلاء الأصدقاء والمعجبين تعرفت أم كلثوم على شخصيات عامة مثل طلعت حرب والشاعرين أحمد شوقى وعباس محمود العقاد

والسياسيين مكرم عبيد وفتح الله بركات وحسن عفيفى وفكرى أباظة، والأخير كان محاميها فى إحدى القضايا [٣٧] . وحصلت منهم على خدمات ودعوات، ومنهم تعلمت كيف تتحدث بذكاء فى السياسة والأدب وكيف تتمثل سلوكيات المجتمع الراقى .

كانت تصرفات أم كلثوم فى الأماكن العامة فى العشرينيات قد كشفت عن بساطتها وسذاجتها. وهما صفتان كثيرا ما لوحظتا فى ذلك الحين، واتضح كذلك أنها متغطرسة ومتشددة فى مطالبها ومن الصعب إرضاؤها. فمجلة "روز اليوسف" تقول إنه بعد أن غنت أم كلثوم فى حفلة خيرية أقيمت برعاية زعيمة الحركة النسائية هدى شعراوى دعيت هى ومحمد عبد الوهاب لأن يختار كل منهما هدية من المنتجات اليدوية المعروضة للبيع فى السوق الخيرية ، فاختار عبد الوهاب هديته وشكر هدى شعراوى وغادر المكان إلى بيته . أما أم كلثوم فبعد تفكير مطول قالت إنها لا تجد ما يعجبها [٣٨] .كما أنها كانت لا تنسى الإساءة وتضمر الضغائن. وفى هذا الصدد نشرت "روز اليوسف" مجموعة من الرسوم الكاريكاتيرية بعنوان "كيف تستميل قلبها" تصور وسائل الفوز برضا أم كلثوم وغيرها من أهل الطرب، ومن بينها : أن تقدم هدايا من مال ومجوهرات وأن تبرهن على قوة شخصيتك وأن تتظاهر بأنك صعب المنال وأن تكتب الشعر وعبارات الغزل وأن تبدى - لأم كلثوم بالتحديد - "الإعجاب بها والعبودية لها" [٣٩] .

وحيث إن أم كلثوم كانت حذرة فى تعاملها مع الصحافة ومدركة لضرورة التحكم فى صورتها فى أذهان الجماهير، فقد صاغت مجموعة من العبارات عن نفسها تعبر فيها عن الطريقة التى كانت تريد أن ينظر الناس إليها بها ويذكرونها بها. من أجل هذا أعدت أم كلثوم، كغيرها من الشخصيات العامة، إجابات على الأسئلة التى كان من المعتاد أن توجه إليها، وهى أسئلة معظمها يتناول حياتها الخاصة، وذلك موضوع كانت ترفض أن تتحدث فيه. وظلت ترفض لسنوات إجراء مقابلات إذاعية معها، قائلة إن نجوم الغناء ليس من الضرورى أن يكونوا من نجوم الحديث. وعندما سمحت أخيرا باستضافتها فى مقابلة إذاعية طلبت أن يعاد تسجيل المقابلة بعد أن استمعت إلى الشريط، وهذا ما حدث بالفعل. كانت المقابلة الأولى، على حد قولها، مجرد بروفة [٤٠] . وهكذا كانت تبذل الكثير من الجهد من أجل السيطرة على صورتها

فى أنظار الناس، وكانت حريصة فى اختيار الأشخاص الذين تسمح لهم بالاقتراب منها والصحفيين الذين تصادقهم. وبحلول عام ١٩١٣ كانت قد "بدأت تعى دور الصحفيين" الذين سبق أن "هاجموها كما لم تهاجم مطربة أو ممثلة من قبل" (٤١) .

التسجيلات والإذاعة

كانت وسائل الاتصال الجماهيرى التجارية السبيل الذى انتشر به قدر متزايد من أغانى أم كلثوم ، فقد أقامت فى العشرينيات والثلاثينيات علاقات مع وسائل الاتصال الجماهيرى (التسجيل الصوتى والسينما والأهم من ذلك الإذاعة)، وأفادت كثيرا من هذه العلاقات على مدى عشرات من السنين .

لقد ساعد العقد الذى وقعته مع شركة جراموفون فى سنة ١٩٢٦ على وضعها فى قمة السوق التجارية، ذلك أنها اتخذت من حصولها على أعلى أجر فى سوق الغناء دليلا على أنها أفضل مطربة وأنها ينبغى أن تظل تحصل على أعلى أجر وغير ذلك من مختلف المزايا والامتيازات ، وعندما عرض عليها عقد مربح آخر، عادت إلى شركة أوديون فى سنة ١٩٣٠، وبعد ذلك بقليل أصاب سوق التسجيلات الصوتية تدهور شديد. (٤٢) والسبب فى ذلك أن محطات الإذاعة الجديدة مكنت المستمعين من أن يطلبوا الاستماع إلى الأغانى دون أن يشتروا الاسطوانات، كما أن السينما اجتذبت الطبقات الميسورة. أدى ذلك إلى عدم تمكن أم كلثوم من تسجيل غير أعداد صغيرة من أغنيات محددة كان قد ثبت أن عليها إقبال جماهيرى تحقق لها من خلال الإذاعة أو السينما. ظل الوضع على هذا الحال طوال الأربعينيات عندما سجلت لشركة كايروفون : فقد أدت ندرة الشيلاك وكذلك صعوبة عمليات الشحن والاتصالات بسبب الحرب العالمية الثانية إلى انخفاض عدد التسجيلات انخفاضا شديدا. (٤٣) وهكذا أخذ التسجيل الصوتى التجارى كوسيلة من وسائل الاتصال الجماهيرى سبيله على الزوال .

وبعد أن بدأت الإذاعة بداية غير ملحوظة نسبيا، صار لها جماهيرية فائقة فى جميع أرجاء العالم العربى، وتحولت فى يسر إلى الوسيلة السائدة لنشر الثقافة الجماهيرية، وهى الوظيفة التى كانت تؤديها التسجيلات الصوتية التجارية من قبل.

ورغم أن الإذاعة لم تكن تضارع الأفلام الجديدة فى سحرها، إلا أنها صارت تضطلع بدور اجتماعى فائق الأهمية .

فى العشرينيات قام بعض رجال الأعمال وغيرهم من بين المهتمين من الأفراد بافتتاح عدد من المحطات الإذاعية الخاصة فى القاهرة. ومن بين الفنانين الذين قدموا أعمالهم على موجات هذه الإذاعات (والتى يقال إن عددها قد زاد عن المائة): علية حسين وأولادها وفريد وآمال الأطرش (والتى عرفت فيما بعد باسم أسمهان) وعازف البيانو الكلاسيكى مدحت عاصم. وبعد تصارع هذه المحطات من أجل البقاء اختفى الكثير منها، ثم قررت الحكومة المصرية الاستفادة من هذا المورد فقامت فى النصف الأول من الثلاثينيات بإنشاء الإذاعة المصرية [٤٤] .

كانت الإذاعة المصرية تعمل فى ظل إدارة إنجليزية [٤٥]، وكان لها مجلس استشارى مصرى يرأسه على باشا إبراهيم عميد كلية الطب ويضم بين أعضائه عبد الحميد باشا بدوى والدكتور حافظ باشا عفيفى وسيد بك لطفى ، وهؤلاء تعاقدوا مع مدحت عاصم لتولى التخطيط للبرامج الموسيقية [٤٦] .

بثت الإذاعة المصرية أول برامجها فى الحادى والثلاثين من مايو سنة ١٩٣٤ ، وسرعان ما زاد إقبال الجماهير على الاستماع إليها. ولم يجد معظم المستمعين صعوبة تذكر فى توفير المال اللازم لشراء أجهزة الراديو وترخيصها، ذلك أن المستمعين كانوا يشتركون فى الاستماع إلى أجهزة الراديو مثلما اشتركوا فى الاستماع إلى الفونوغراف من قبل وأجهزة الكاسيت فيما بعد، بالإضافة إلى ظهور أجهزة الراديو فى محلات البقالة والمقاهى وغيرها من الأماكن العامة. [٤٧] وبحلول النصف الأخير من الثلاثينيات كانت برامج مدحت عاصم الموسيقية قد جعلت من الإذاعة المصرية ما وصفته سلوى الشوان بأنه "أهم مؤسسات الحياة الموسيقية المصرية": "لقد كانت إحدى مصادر الرعاية المتاحة للمطربين المنفردين والملحنين وكتاب نصوص الأغانى والمجموعات الغنائية. فضلا عن ذلك كانت الإذاعة الوسيلة الرئيسية لنشر الموسيقى، وحلت فى ذلك محل صناعة التسجيلات الصوتية وصناعة السينما، مثلما حلت محل الأداء الحى" [٤٨] .

لم يكن لمحطات الإذاعة المحلية التى أنشئت فى القاهرة ثم اختفت فى العشرينيات تأثير يذكر على المجتمع المصرى، أما محطة الإذاعة الوطنية الجديدة فقد لقيت إقبالا جماهيريا واسع النطاق بفضل موجاتها القوية وبفضل الأغانى التى كان

كبار النجوم يؤدونها على الهواء، مما عجل بوقوع شركات التسجيلات الصوتية فى أزمة مالية. وطالبت شركات مثل أوديون بتعويض من الإذاعة نظير بث الأغانى المسجلة على أسطواناتها [٤٩] .

عندما سعى مدحت عاصم إلى التعاقد مع أم كلثوم للغناء فى الإذاعة المصرية فى سنة ١٩٣٢ ترددت بسبب عدم رغبتها فى الغناء دون وجود جمهور، ولكنه تغلب على اعتراضاتها بأن أخبرها أن محمد عبد الوهاب قد وقع عقدا مع الإذاعة بالفعل ، وحتى لا تسمح أم كلثوم لغريمها بأن يتمتع بميزة تنقصها وافقت على توقيع العقد ، وأصر كل منهما على الغناء فى ليالى الخميس فقط، ولذلك قسم عاصم البث الغنائى فى تلك الليالى بينهما، بحيث يقدم كل منهما أغنيتين فى مقابل خمسة وعشرين جنيها (١٣٠ دولارا تقريبا) فى الليلة. ونص كل من العقدين على أنه فى حالة حصول أى منهما على أجر أعلى فإن الآخر يحق له فى الحال أن يحصل على نفس الأجر ، وكان عاصم بوجه عام يعامل أم كلثوم وعبد الوهاب نفس المعاملة، وهى معاملة أفضل مما كان يلقاه منه أى مطرب آخر "لأنهما كانا أفضل من الآخرين وأكثر منهم شهرة". [٥٠] وهكذا كان لعاصم وللإذاعة المصرية دور فى زيادة انتشار كل منهما فى الثقافة المصرية .

وفى سنة ١٩٣٧ تعاقدت أم كلثوم على إذاعة عدد من حفلاتها على الهواء مباشرة، وكانت أولاها فى السابع من يناير، ونقلت من دار الأوبرا. [٥١] وبذلك فازت فى كل مرة بثلاث أو أربع ساعات شهريا من أفضل ساعات الإرسال على مدار الموسم. ويتضح من تفاصيل الاتفاق المالى الذى عقدته مع الإذاعة فى هذا الشأن كيف كانت تصر فى ثقة بالنفس على حقوقها المالية وتحرص على ضمان تلك الحقوق فى تعاملاتها التجارية، فالعقد كان ينص على أن تحصل أم كلثوم على نصف عائد كل واحدة من تلك الحفلات بالإضافة إلى خمسين جنيها (٢٥٣ دولارا) ثابتة فى مقابل بث كل حفلة وأن تحصل الإذاعة المصرية على النصف الأخر، والذى كان يصل إلى خمسين جنيها عن كل حفلة فى عام ١٩٣٧ . معنى هذا أن أم كلثوم كانت تأخذ مائة جنيه (٥٠٦ دولار) وأن الإذاعة لم تكن تأخذ شيئا بعد دفع أجرها. كان هذا الاتفاق، من وجهة نظر أم كلثوم، اتفاقا متميزا فنيا وتجاريا. وليس من قبيل المفاجأة أن محطة الإذاعة أرادت أن تلغى الاتفاق عن الموسم التالى، ولكن أم كلثوم ردت على هذا برفع أجرها، فرفض المسئولون بالإذاعة ، فعرضت عليهم "حلا وسطا" قبلت بمقتضاه

أجرها السابق مع نصف عائد الحفلة بشرط ألا يقل المبلغ عن أربعين جنيها. وهنا أراد مسئولو الإذاعة الذين كانوا يفاوضون أم كلثوم العودة إلى شروط العقد السابق، ولكنها أصرت على موقفها وبذلك نجحت فى تحسين صفقة كانت فى الأصل صفقة مربحة لها.

كانت قيمة البث المباشر بالنسبة إلى مكانة أم كلثوم فى الثقافة المصرية أكبر من قيمته كواحد من مصادر دخلها: فقد أدى البث المباشر المنتظم إلى ترسيخ الاصطلاح على أن الخميس الأول من كل شهر هو "ليلة أم كلثوم" بين الأغلبية الغالبة من المصريين. ولعل تلك الحفلات المذاعة على الهواء مباشرة كانت العمل الذى اشتهرت به أكثر من غيره من أعمالها والذى كان له أكبر الأثر على الحياة الموسيقية والاجتماعية فى الشرق الأوسط، فلقد مكنتها الإذاعة - كما فعلت الأسطوانات من قبل، ولكن بتأثير أكبر - من الوصول إلى هؤلاء المستمعين المصريين الكثيرين الذين لا يقدرون أو لا يُقبلون على شراء تذاكر حفلاتها العامة. وصارت حفلاتها مناسبات يُدعى فيها الناس إلى التجمع حول أقرب جهاز راديو للاستماع إلى ما تغنيه فى ليلة الخميس ومسامرة الأصدقاء والأقرباء. أما هؤلاء الذين لم يحبوا أم كلثوم فقد وجدوا أنفسهم يستمعون إليها رغم ذلك لأن هذه الحفلات، فى نظر الكثيرين الذين كانوا يحبونها، كانت جديرة بأن تؤخذ بعين الاعتبار. لقد ظلت حفلات "الخميس الأول" المذاعة أحداثا كبرى فى الثقافة الجماهيرية المصرية حتى توقفت بسبب مرضها ثم وفاتها بعد ستة وثلاثين عاما. (٥٢) طوال هذه المدة كانت الإذاعة وسيلة الاتصال التى من خلالها وصلت أم كلثوم إلى مستمعيها.

العمل فى السينما

من الأحداث المهمة فى عالم النشاط الفنى الترفيهى فى النصف الأول من الثلاثينيات ظهور الأفلام الناطقة، فهاهى "روز اليوسف" تقول: "آخر صيحة اليوم هى السينما ومستقبلها فى مصر... وأدوار المطربين فيها". (٥٣) لقد بدأت صناعة السينما فى مصر فى سنة ١٩١٧ ولكنها ظلت تتعثر حتى قام طلعت حرب فى سنة ١٩٢٥ بإنشاء شركة سينمائية على غرار التخطيط التنظيمى الذى اتبعه عند إنشاء مصرفه: فلم يوظف فيها غير المصريين ثم أرسل بعضا منهم إلى أوروبا لدراسة التخصصات

الفنية اللازمة. وظهر أول فيلم مصرى فى سنة ١٩٢٦، وفى سنة ١٩٢٩ وصل عدد دور السينما إلى خمسين فى القاهرة وعواصم الأقاليم (٥٤) . وعرض أول فيلم غنائى مصرى - "أنشودة الفؤاد"، من بطولة المطربة نادرة - فى سنة ١٩٢٣ وأعقبته أفلام غنائية أخرى. وعرض أول فيلم لمحمد عبد الوهاب، "الوردة البيضاء" فى سنة ١٩٣٢، وشاركته البطولة الممثلة القديرة دولت أبيض ، وفى شهر أكتوبر من سنة ١٩٥٣ عرض فيلم منيرة المهدية "غندورة". وبدأت فاطمة سرى وفتحية أحمد التخطيط للتمثيل فى السينما، وأنتجت بديعة مصابنى فيلما يحتوى على عمل مسرحى غنائى راقص. (٥٥) كانت تكاليف الإنتاج السينمائى فى تلك الفترة - إذا ما توفر التمويل اللازم - مرتفعة بوجه عام، إلا أن الأرباح والأجور كانت تزيد كثيرا عما كان عليه الحال فى أى مجال فنى آخر. فأخذ الكثير من النجوم يتنافسون على الحصول على الأدوار، ومعظمهم من سوريا وفلسطين، مثلما تنافسوا من قبل للفوز بأدوار فى المسرح الغنائى. وتقول المطربة نجاة على فى معرض ذكرياتها عن النصف الأول من الثلاثينيات إن "الأفلام كانت المصدر الحقيقى للشهرة والمال" (٥٦) .

أبدت أم كلثوم اهتماما بالسينما فور ظهور فيلم محمد عبد الوهاب "الوردة البيضاء"، وفى سنة ١٩٣٥ بدأت تصوير فيلم "وداد"، وهو أول أفلامها الستة. وقالت فى بدء اشتغالها فى السينما إنها تريد قصة تاريخية عن العرب، أى البدو، واختارت فكرى أباظة لكتابة السيناريو واختارت عبد الوهاب ليشاركها البطولة. وعرض بولوس حنا باشا - وهو واحد من مستمعيها ومعجبيها منذ زمن - أن يقدم التمويل اللازم لتغطية نفقات الفيلم (٥٧) .

تولى ستوديو مصر - وهو من شركات طلعت حرب - إنتاج فيلم "وداد"، وكتب أحمد رامى سيناريو الفيلم بدلا من فكرى أباظة معتمدا على قصة من تأليف أم كلثوم عن إخلاص جارية شابة لسيدها، وهى جارية تجيد الغناء، وتجرى أحداثها فى مصر فى القرن الثالث عشر ، ومثل الدورين الرجاليين الرئيسيين أحمد علام ومنسى فهمى، وهما من نجوم المسرح المتمرسين، مثلهما فى ذلك مثل أغلبية من عملت معهم أم كلثوم من ممثلين وممثلات . (٥٨) لقى الفيلم إقبالا طيبا وصار أول فيلم مصرى يدخل مهرجانا سينمائيا دوليا عقد فى لندن (٥٩) .

بعد الانتهاء من فيلم "وداد" مباشرة بدأت أم كلثوم تصوير فيلم "نشيد الأمل"، وتدور أحداثه فى القاهرة الحديثة حول مطربة ناشئة. وراق أحد أناشيد الفيلم - وهو

"نشيد الجامعة" – للطلبة فأخذوا يرددونه لاستنهاض الهمم فيما بينهم من أجل العمل لرفعة الوطن ، فى ذلك الوقت كانت المظاهرات الطلابية من أجل الاستقلال عن بريطانيا وإقامة حكومة وطنية مسئولة تجرى بانتظام وبقوة. (٦٠) وحيث إن هذا النشيد قد ظهر عندما كانت مشاركة الطلبة فى السياسة الوطنية فى ذروتها ، فقد أقبلت الجماهير على ترديده فور ظهوره. أما ثالث أفلام أم كلثوم – "دنانير" – فقد بدأ عرضه فى سبتمبر سنة ١٩٤٠ .

كانت أفلام أم كلثوم تحمل نفس ملامح رصيدها الغنائى فى ذلك الحين، فموضوعات قصص الأفلام كانت موضوعات رومانسية، تقدم شخصيات ساحرة فى أماكن وأزمان غير مألوفة من التاريخ العربى، وفيها خطوط واضحة تفصل بين الخير والشر ونهايات ينتصر فيها الخير ويسود العدل ، وفى كل واحد من هذه الأفلام أضافت أم كلثوم إلى صورتها فى أذهان الجماهير المزيد من الارتقاء بمستواها والمزيد من احترامهم لها ، كما جعلت من نفسها فنانا يعبر فى ذوق رفيع عن الرومانسية المصرية ، وسار أسلوب التصوير والإخراج على النهج المتبع فى ستوديوهات هوليود فى ذلك العصر، حتى أن الناقد السينمائى سمير فريد يقول إن كلمات بعض الأغانى، مثل "نشيد الجامعة"، كانت الملامح المصرية الأصيلة الوحيدة فى تلك الأفلام ، (٦١) وكانت الموسيقى، فى معظمها ، موسيقى رفيعة المستوى، من تأليف الملحنين الذين وضعوا موسيقى الأغانى التى كانت تقدمها فى حفلاتها وتسجلها على أسطوانات .

كانت أغانى الأفلام فى أغلب الأحيان متميزة فى أشكالها عن القصائد والأدوار، ولكن القصائد والأدوار كانت ترد فى الأفلام أيضا ، وكان معظم الأغانى قصيرا ، فنادرا ما كانت مدة الفيلم تسمح بالتوسع الموسيقى والغنائى الذى كان من الخصائص الجوهرية فى الأغانى التى تؤديها فى حضور الجمهور. ولكن لم تكن الأغنية القصيرة بالشىء الجديد على أم كلثوم أو على مستمعيها ، فكل من الطرفين كان قد اعتاد على الأغنيات التى يحكم طولها الأسطوانة التى تسجل عليها أو الوقت المخصص لها عند بثها إذاعيا ، بعض أغانى الأفلام هذه انضم إلى مجموعة الأغانى التى كانت تقدمها فى الحفلات العامة ولقى عدد منها إقبالا جماهيريا فائقا. وعند تقديم أم كلثوم لتلك الأغانى فى الحفلات كانت تتوسع فى تأديتها للألحان القصيرة على النحو الذى كان تؤدى به أغانيها الأخرى .

فى مناطق أخرى من العالم كان للأغانى السينمائية القصيرة التى تقدم فى أغلب الأحيان بمصاحبة أوركسترات غربية تأثير قوى على الأساليب الموسيقية الجماهيرية بوجه عام، فاختفت الأغانى الارتجالية المطولة ليحل محلها أغان ملحنة سلفا تتراوح ما بين ثلاث وأربع دقائق ويستخدم فى تأديتها آلات وفرق موسيقية جديدة. هذا التأثير كان ملموسا فى مصر أيضا، ولكن حفلات أم كلثوم الشهرية المذاعة والتى تقدم فيها غناء ارتجاليا كانت تخفف من تأثرها بأغانى الأفلام ، تلك الأغانى الارتجالية هى الأغانى التى كانت تصل إلى عدد من المستمعين يفوق العدد الذى كانت أغانى الأفلام تصل إليه وهى الأغانى التى كان أسلوبها يقلل من تأثير أسلوب الأغانى السينمائية.

تأثر ملحنو الكثير من أغانى الأفلام المصرية بنظرائهم الغربيين فاستخدموا أوركسترات صغيرة الحجم نسبيا تضم آلات غربية، وجرب جميع الملحنين - بلا استثناء تقريبا - استخدام آلات جديدة ومجموعات جديدة من الآلات فى ما وضعوه من موسيقى للأفلام ، الابتكار على هذا النحو لم يكن بالأمر الجديد تماما، ففى العشرينيات جرب محمد عبد الوهاب استخدام الأكورديون والجيتار والتشيللو والكونترباص والكلارينيت والساكسفون ومجموعة متنوعة من آلات الإيقاع، واتبعت أوركسترات المسرح الغنائى فى تشكيلها الأوركسترات الأوروبية ، ومن ثم فقد أدت الأوركسترات المستخدمة فى تسجيل أغانى الأفلام إلى تعود آذان المصريين على عزف الفرق الموسيقية الكبيرة ، ولذلك صار استخدام الأوركسترا على منصة المسرح أمرا يكاد يكون حتميا.

أما الموسيقى التصويرية المستخدمة فى الأفلام فقد يتم تأليفها لهذا الغرض وقد تستعار من الموسيقى الجماهيرية أو الكلاسيكية الغربية فى معظم الأحيان. ولكن الأفلام التى لم تكن تشترك فيها أم كلثوم كانت تحتوى على مقتطفات من سيمفونيات أوروبية من القرن التاسع عشر جنبا إلى جنب مع كل من موسيقى التانجو المستمدة من آخر أفلام هوليود والجديد من الأغانى العربية، وهو خليط متنافر لم يكن مستساغا للآذان ، أما أفلام أم كلثوم فلم يكن بها إلا الحد الأدنى من الموسيقى التصويرية المستعارة من مصادر أخرى، ويبدو أن مشكلة المزج بين المقطوعات المستعارة والانتقال من واحدة إلى أخرى قد تم التغلب عليها بنجاح فى أفلامها.

كانت أم كلثوم تشترط أن يكون لها الحق فى التدخل فى الكثير من عناصر أفلامها، وكانت تمارس هذا الحق بالفعل، على الرغم من افتقارها إلى الخبرة

بالتمثيل، فالعقد الذى وقعته للتمثيل والغناء فى فيلم "وداد" كان يعطيها الحق فى قبول أو عدم قبول موسيقى الفيلم والحق فى الاشتراك فى الإعداد لمختلف جوانب الفيلم، واشترطت أن تلتزم القصة بـ "التقاليد الشرقية" (٦٢) وكان العقد يضمن لها الحصول على أجر يصل إلى ألف جنيه (٥٠٥٠ دولارا) بالإضافة إلى ٤٠٪ من أرباح الفيلم بعد خصم التكاليف بشرط ألا تزيد عن سبعة آلاف (٣٥, ٣٨٥ دولارا). وبذلك يمكن القول إن العقد، رغم عدم خبرتها، قد منحها صلاحيات مدهشة وإنه كان دليلا آخر على أن أم كلثوم كانت بحلول عام ١٩٣٥ قد وصلت إلى مكانة منحتها الكثير من النفوذ فى عالم الفن الترفيهى فى مصر .

كانت أم كلثوم تتحدث بصراحة تامة عن عدم خبرتها بالتمثيل، إذ قالت فى مقابلة صحفية إنها لم تكن على أى دراية بمتطلبات العمل السينمائى: "لم أكن ممثلة فى يوم من الأيام ولا علم لى بأصول التمثيل وأشكاله المختلفة ، وكان كل اهتمامى هو فهم دورى والأحاسيس المطلوبة فى مختلف المواقف، حتى أتخيل نفسى وداد."(٦٣) ويدل حديثها على علو منزلتها كمطربة على منزلتها كممثلة.

أدت أم كلثوم فى خمسة من أفلامها الستة دور مطربة، الأمر الذى خفف من صعوبة وقوفها أمام الكاميرا وهى التى لم تمثل من قبل . ففى "وداد" و "دنانير" و "سلامة" ، مثلت أدوار جاريات من مختلف عصور التاريخ العربى يقمن بالغناء ويتحلين بالأخلاق الحميدة ويأتين بأعمال بطولية. وفى "عايدة" مثلت دور فتاة ريفية كبرت فصارت النجمة فى نسخة عربية من أوبرا "عايدة"، ومثلت دور مطربة صاعدة من العصر الحديث فى فيلم "نشيد الأمل". كانت أم كلثوم تؤمن بأنه من السهل تقديم الأغانى فى الفيلم السينمائى على نحو يتسجم معه إذا كان الفيلم يتناول شخصية مغنية ، وكانت تفضل القصص التى تدور أحداثها فى أماكن وأزمنة من التاريخ العربى ، فهى تقول : "تتصف شخصية الجارية بالإخلاص، ويعد الاحتشام من خصال البطلات التاريخيات ، وأنا أقدر الإخلاص وأميل إلى الاحتشام".(٦٤) ولهذا فمن طبيعة أدوارها أنها لشخصيات نسائية فاضلة قادرة على التغلب على ما يواجهها من صعاب .

كانت السينما وسيلة التعبير الفنى المفضلة لدى المطربة التى كان يعتقد أنها أقوى منافس لأم كلثوم فى ذلك الوقت ، أى أسمهان. كانت أسمهان امرأة جميلة قادرة على السيطرة التامة على صوتها، فقد كان صوتا يتصف بالمرونة فى عدد كبير

من الطبقات. ويعزو فيكتور سحاب إليها ابتكار أسلوب غنائى ضم الجماليات العربية إلى الجماليات الأوروبية فى أغان رفيعة المستوى . [٦٥] ولكن الشىء الذى أضر بموهبتها وقدراتها هو إصرارها على عدم الغناء فى الحفلات أو فى صالات المنوعات، أو الغناء من أجل المال مهما كانت الأسباب إلا فى الأفلام. فعلى النقيض من أم كلثوم، والتى كانت بالفعل تشترط وجود جمهور من المستمعين، كانت أسمهان، على حد قولها هى، تكره أعباء الغناء أمام الجمهور وتكره ما قد يوجهه إليها من انتقادات.[٦٦] أدى موقف أسمهان من الغناء أمام الجمهور إلى الإضرار بها: فلم تحرص على الظهور كمطربة محترفة مثلما فعلت أم كلثوم .

أما حياتها الخاصة فلعلها كانت مكشوفة للجماهير المصرية بالكامل أكثر مما ينبغى، فبعد أن عادت إلى مسقط رأسها جبل الدروز للزواج من ابن عمها حسن أمير الدروز رجعت إلى مصر وأقامت علاقات غرامية مع الصحفى الشهير محمد التابعى والمصرفى طلعت حرب ورئيس المجلس الإدارى الملكى صاحب النفوذ أحمد حسنين والمخرج السينمائى أحمد بدرخان وأعز أصدقائها طليقها أحمد سالم ، وهؤلاء كانت على علاقة بهم جميعا فى أقل من ثلاث سنوات[٦٧] كما أشيع أثناء الحرب العالمية الثانية أنها اشتركت فى عملية قامت بها المخابرات البريطانية فى جبل الدروز. أدت هذه التصرفات بالإضافة إلى ما صاحبها من مشاعر الغيرة منها وجرائم ارتكبتها إلى مختلف أنواع المشكلات القضائية والمهنية، والتى كان من بينها إلغاء التأشيرة التى كانت تمنحها حق الإقامة فى مصر ومعركة قضائية على حضانة ابنتها وتضاؤل الاهتمام بها كمطربة. ونتج عن ذلك معاناتها من المقارنة بينها وبين أم كلثوم، والتى كانت فى ذلك الوقت قد كونت لنفسها صورة أساسها الاحترام فى أذهان الجماهير.

حصلت أم كلثوم وغيرها من المطربين الناجحين على مكاسب مالية ضخمة من أعمالهم المتنوعة فى مجال الغناء [٦٨] . كان دخل المطربين فى العشرينيات يأتى عادة من الحفلات العامة والحفلات الخاصة والتسجيلات، وكان ينص على أجورهم عن الحفلات العامة والتسجيلات فى عقود مكتوبة وكانت أجورهم تظل كما هى تقريبا على مدى موسم كامل ، أما أجورهم عن الحفلات الخاصة فقد كانت تتفاوت تفاوتا شديدا.

ففى مساء أولى حفلات أم كلثوم بمصاحبة تخت شرقى فى أكتوبر سنة ١٩٢٦، حصلت على خمسين جنيها (٢٥٠ دولارا). وهو مبلغ كان كبيرا جدا فى نظرها ، أما الحفلات التالية فى ذلك الموسم – والتى نظمها الوكيل نفسه فى المسرح نفسه – فقد

أدرت عليها خمسة وثلاثين جنيها للحفلة الواحدة. وكانت أم كلثوم تتولى دفع أجور الموسيقيين المصاحبين لها، ويتولى الوكيل دفع إيجار المسرح وتكاليف الدعاية ويحتفظ لنفسه بالباقى، أيا كان مقداره [٧٠] وكانت تدفع للتخت تسعة جنيهات (٤٥ دولارا) فى الليلة الواحدة وبذلك يتبقى لها ستة وعشرون جنيها (١٣٠ دولارا). وكانت تغنى مرتين على الأقل كل أسبوع، وبذلك يزيد دخلها الشهرى من الحفلات العامة وحدها عن مائتين من الجنيهات (١٠٠٠ دولار) .

وهذا مبلغ كان أقرانها يسعون إلى الحصول عليه، ولكن لم يصل إليه بالفعل إلا عدد قليل منهم، ففتحية أحمد - والتى كانت تعد من أعلى نجمات المسرح أجرا - يقال إنها حصلت على ستين جنيها (٣٠٠ دولار) شهريا فى ١٩٢٤ - ١٩٢٥ ومائة وعشرين جنيها (٦٠٠ دولار) شهريا فى الموسم التالى. ولكى تحقق هذا الدخل كانت على الأرجح تعمل من ثلاث إلى خمس ليال فى الأسبوع. إذن، حتى لو أن دخلها تضاعف فى موسم ١٩٢٦ - ١٩٢٧ فإنه كان سيقل فى الحفلة الواحدة عن دخل أم كلثوم. أما الآخرون من مشاهير المطربين والمطربات فقد كانت مكاسبهم المالية أقل من مكاسب فتحية وأم كلثوم ومنيرة المهدية [٧١] .

كانت أم كلثوم تنظر إلى المال الذى تكسبه والأجور التى تحصل عليها والعقود التى توقعها كدليل على أنها "أفضل" مطربة فى مجالها ، وبانتهاء الثلاثينيات كانت قد أثرت ثراء عظيما وصارت من نجمات السينما والإذاعة وكذلك الحفلات والتسجيلات التجارية اللائى أثبتن وجودهن بجدارة. لقد كانت هى وعبد الوهاب - واللذان كانا يوصفان سنة ١٩٣٥ بأنهما "أكبر كهنة الغناء" [٧٢] - يحصلان على قدر من المال والاهتمام يفوق ما كان يحصل عليه أى نجم آخر .

ولكن الأطيان التى اشترتها سنة ١٩٢٦ كانت دليلا على أنها لم تكن تريد الثروة فحسب بل الوصول إلى الطبقة الاجتماعية الأعلى و"القيمة الحقيقية" اللتين تتيحهما حيازة الأراضى الزراعية [٧٣]. وبامتلاكها لتلك الأطيان تمكنت من الارتقاء بالوضع الاجتماعى لأسرتها - فى مسقط رأسها على الأقل - على النحو الذى لم يكن ممكنا بثرائها وحده .

إلى أين وصلت أم كلثوم بفضل تدريباتها الصوتية الشاملة؟ لقد نجحت فى تأدية الأسلوب الرومانسى المعتمد على براعتها الشخصية الذى صاغه القصبجى وعبد الوهاب وأسهم فيه زكريا أحمد إلى حد ما بالتجديد الذى أدخله على الطقاطيق والأدوار، وذلك من خلال الألحان التى وضعوها لنصوص من تأليف رامى ، ولكن مطربات أخريات أتقن هذا الأسلوب أيضا، ومن بينهن أسمهان وليلى مراد ونجاة على ولور دكاش ونادرة. (٧٤) .

أدت جذور أم كلثوم الاجتماعية وتدريباتها الصوتية وميولها الشخصية إلى إكسابها لهجة خاصة فى الأداء ، كما وطدت أقدامها كمطربة مصرية متمكنة من الغناء العربى التقليدى. فلقد جعلت من قدراتها الفطرية أساسًا لما اكتسبته من جماليات الغناء العربى المتوارثة التى كان يُدَرِّسُها أصحاب الخبرة الرفيعة بالغناء فى القاهرة، وأضافت إلى تلك الجماليات أسلوب المشايخ. هذه التركيبة الصوتية استخدمتها أم كلثوم فى تأدية ألحان جديدة، وصارت واحداً من أبرز إنجازاتها.

اعتمد الأسلوب المميز لأم كلثوم، أو لهجتها الخاصة فى الأداء، على حجم صوتها وعلى سيطرتها عليه بدقة فائقة. كانت الجهارة، على حد قول جهاد راسى، صفة لاغنى عنها للمطرب الناجح فى أوائل القرن العشرين (٧٥) . فالظروف التى كان المطربون يمارسون عملهم فيها - غالبا بدون ميكروفونات وأحيانا فى أماكن مكشوفة أمام عدد كبير نسبيا من المستمعين الذين كانوا ينتظرون من المطربين أن يكونوا قادرين على الوصول إليهم بأصواتهم - تلك الظروف كانت بلا شك تقتضى صوتا كبير الحجم. ولكن، بالإضافة إلى ذلك، كان المستمعون يقدرون للمطرب اتصافه بصوت قوى، وهو صوت كانوا يفرقون بينه وبين الصوت الذى يوصف بأنه مجرد "صوت عال"، وهى صفة كانت تعد دليلا على عدم الرقى .

كان المفهوم السائد عن قوة الصوت يشتمل أيضا القدرة على إجادة الغناء لفترات طويلة، على مدى أمسيات غنائية كان من المألوف أن تمتد لساعات، ولذلك كان المطربون الذين لا يقدرون على الأداء الجيد طوال الأمسية ينتقدون بوصفهم بأنهم ضعفاء (٧٦) .

كان صوت أم كلثوم قويا بقدر ما كانت نوعيته متساوية من مداه الغليظ إلى مداه الحاد، بدون انتقالات أو تغيرات مفاجئة ملحوظة. ومن أمثلة التحليلات التى تعطى هذه الصفة ما تستحقه من تقدير ما عبر عنه محمد عبد الوهاب بقوله إن "صوتها لا يتغير وقعه على الأذن بسبب تغير المدى فى اللحن . [فالطبقات [الغليظة مماثلة للمتوسطة ومماثلة للحادة من حيث سيطرتها عليها، وتحافظ على الجرس الذى يميز صوتها".(٧٧) إذن وضوح طبقة الصوت والنغم من بداية المدى إلى نهايته كانت من الأمور المهمة . (٧٨) وكان تغيير نوعية الصوت من الرنين الرأسى إلى الرنين الصدرى أو الانتقال إلى صوت حاد عالى الطبقة يستخدم بغرض الزخرفة، من أجل لفت الانتباه إلى نقطة محددة فى النص أو الخط اللحنى. وكان الانتقال من رنين الصدر إلى رنين الرأس أثناء إلقاء إحدى عبارات الأغنية يعد عيبا أو خطأ؛ فعلى الرغم من أنه كان من المعترف به أن الأصوات تختلف فى طبيعتها المميزة إلا أن الصوت السوبرانو (أحد طبقات الصوت النسائى) والألطو (أغلظ طبقات الصوت النسائى) والتينور (أحد طبقات الصوت الرجالى) والباص (أغلظ طبقات الصوت الرجالى) لم تكن مفاهيم تنطبق على الغناء العربى ، فأثناء السنوات المبكرة من القرن العشرين بوجه خاص - عندما صار الرجال والنساء على السواء يؤدون الأغانى التى كانت فيما سبق مرتبطة بالرجال أو مرتبطة بالنساء من أهل الطرب - حدث فى معظم الأحيان تداخل بين المدى الأكثر حدة للصوت الرجالى والمدى الأكثر غلظة للصوت النسائى مقداره عشر أو إحدى عشرة طبقة صوتية .

كان صوت أم كلثوم فى الثلاثينيات يمتد بين أوكتافين (والأوكتاف، أو الديوان، هو المسافة الموسيقية التى يكون أحد حديها جوابا أو قرارا للآخر، وتحصر بينها عددا من الدرجات هى السلم الموسيقى) ، وبالرغم من صعوبة تحديد مدى صوتها بدقة لعدة أسباب من بينها رداءة بعض تسجيلاتها المبكرة إلا أن صوتها كان قويا فى مداه الغليظ فى جميع أغانيها - إذ إنه كان يهبط مما يقارب نغمة صول كبير إلى ما دون نغمة دو كبير المتوسطة - حتى سنة ١٩٥٥، حين صارت قادرة على أن تصل إلى نغمة صول صغير الحادة فى يسر .

كذلك اكتسبت أم كلثوم القدرة على التحكم فى تنفسها، فالمستمعون كانوا يعجبون بالعبارة الطويلة، سواء كانت طويلة نصيا أو موسيقيا أو نصيا وموسيقيا معا. وكان مما ينصح به المطربون والمطربات اكتساب القدرة على أداء العبارات الطويلة ووضع الجسم فى أوضاع تساعد على سهولة التنفس ووضوح النطق (٧٩) .

كان التلوين فى نوعية الصوت وسيلة من وسائل الزخرفة وإظهار البراعة فى الأداء أيضا، وفى الأسلوب المميز لأم كلثوم كان هذا التلوين يمكنها من تصوير المعنى؛ فعلى العكس من إضافة الزخارف أو الابتكارات اللحنية، كان بإمكانها فى معظم الأحيان أن تغير من نوعية صوتها من غير أن يحول ذلك دون نطقها للنص بوضوح تام ، هذه التلوينات الصوتية يمكن حقا أن تكون مرتبطة ارتباطا وثيقا بموسيقى النص ، ومعناه ، ولكن الابتكارات اللحنية كانت تعد إضافات لا علاقة لها بمعنى النص. هذا الفرق بين التلوينات الصوتية والارتجالات اللحنية، والذى كانت آذان المستمعين المصريين قادرة على إدراكه، كان هو ذاته الفرق بين الغناء المصرى المعتمد على نص يغنى والغناء ذى الطابع اللحنى الذى يميز الأسلوب التركى أو البل كانتو ("الغناء الجميل"، وهو أسلوب إيطالى فى الغناء العاطفى)، وهذا الفرق نفسه هو الشىء الذى ربط غناء أم كلثوم بإنشاد المشايخ .

ومن بين صفات الأصوات التى يعدها المستمعون المصريون من الصفات الجميلة والمهمة فى الأداء الجيد ما يسمى بالبحة، وفيها يتصف الصوت بأنه أجش، أى غليظ خشن ، ويقول الخلعى إن البحة كانت تعد من صفات الصوت الضعيف أو الصوت المجهد وتعد أيضا من الصفات الطبيعية فى الصوت القوى السليم، وفى هذه الحالة كانت تعد صفة جميلة [٨٠] وتكون البحة أحسن ما تكون إذا كانت تسمح بانهيار الصوت - أى تغير طبقة الصوت تغيرا مفاجئا - عندما يكون الغناء فى طبقة صوتية حادة، وذلك عادة لتقوية النقاط التى يصل فيها التصاعد الانفعالى إلى ذروته فى النص .

كان المطربون البارعون يتصفون أيضا بقدرتهم على التمكن من مجموعة كبيرة متدرجة من أنواع الرنين الأمامية، تبدأ من رنين الفم المفتوح نسبيا الذى تحدثه عظام الوجه وتنتهى بالرنين الأنفى الضيق الذى ينتج عن تردد الصوت فى الفم وفى الأنف فى وقت واحد ، وميز النقاد بين الرنين الأنفى الجميل (والذى يشار إليه باسم "الغنة" فى الفصحى أو "الخنافة" فى العامية المصرية) وبين "الغناء من الأنف" (أو "الخنة")، وهو غناء كان يعد غناء غير جميل وغير مصقول موسيقيا. [٨١] كانت الغنة من الصفات الجميلة التى يمكن أن تكون من الخصائص الثابتة المميزة لصوت من الأصوات أو المميزة لتغيير فى لون الصوت والتى تستخدم من موضع إلى آخر أثناء تأدية الأغنية، وهى من الأشياء الضرورية فى بعض السياقات الصوتية، كما فى تلاوة

القرآن، [٨٢] وكثيرا ما تستخدم فى الإنشاد الدينى، وتذكر بالغناء العربى التقليدى. والغنة وصفها الفارابى (والذى تتصف رسائله فى الموسيقى بالاهتمام بالممارسة العملية والتجريد النظرى) وصفها بأنها صفة مرغوب فيها [٨٣] .

أما الأصوات التى كانت توصف بأنها "ضعيفة" أو "ناعمة" أو "مجهدة" أو "رقيقة" أو "غير صافية" أو "مشوشة" فهى أصوات رديئة. [٤٨] والصوت الذى كان وقعه على الأذن وقع صوت يعوقه شيء يستدعى بذل الجهد أثناء خروجه كان صوتا لا تستسيغه الأذن ، أما البحة المصحوبة بالضعف أو النعومة فقد كانت تعد صفة رديئة أيضا. ولم يكن المستمعون يعجبون بالأصوات التى تتصف بأنها "مرتفعة جدا" أو "صاخبة" أو "رقيقة وحادة" أو "مفرطة"، كما كانت الانتقادات توجه إلى المطرب الذى كان صوته ينتقل من جرس إلى آخر دون تدخل منه .

وكان الفالصيتو (الصوت الحاد ذو الطبقة العالية) والفيبراتو (الصوت المترجرج) والتريل (الصوت المرتعش، الناتج عن ارتعاش رأس اللسان) من التلوينات الصوتية المستخدمة أيضا. وكان استخدام الفالصيتو يقترن باستخدام التريل أو الانتقال من النغمة الرئيسية إلى النغمات الأعلى أو الأدنى عندما يكون الصوت فى أعلى طبقاته فى موضع يصل فيه الانفعال إلى ذروته فى إحدى عبارات الأغنية ، وجرت العادة أن يستخدم المطرب هذه الزخارف الصوتية، مثلما يستخدم الصوت الأجش - فى المدى الأعلى والأدنى للصوت - والرنين الأمامي والبحة والغنة، فى تصوير المعنى وفى ابتداع إعادات متنوعة لبعض العبارات ، وقد تتغير نوعية الصوت مرارا أثناء تأدية الأغنية أو أثناء تأدية أحد أبياتها. وقد تظل نوعية الصوت ثابتة من البداية إلى النهاية إذا كان يعتقد أن هذه النوعية ملائمة تماما لأسلوب الأغنية بوجه عام، ولكن لم يكن ذلك يحدث إلا فيما ندر .

وتعد أغنية "وحقك أنت المنى والطلب" مثالا على الأسلوب المميز لأم كلثوم؛ فالبيت الأول تنطقه بوضوح تام، وفى النصف الأخير من البيت تقدم تنويعات صوتية تستخدم فيها ارتعاشة حادة عالية الطبقة. وفى البيت الرابع تقوم بتوسيع تجويف سقف الفم حتى تأتى بالغنة والبحة .

بالإضافة إلى صقل المقدرة الصوتية، كانت البراعة فى الغناء ترتبط بمرونة الصوت والتمكن من المقامات والزخارف ونوعيات الصوت ، وأظهرت أم كلثوم تمكنها

من هذه المهارات بارتجال الليالى فى مقاطع غنائية صعبة الأداء، والأهم من ذلك أنها أثبتت قدرتها على إدخال الإعادات المتنوعة والارتجال على اللحن. وكانت الليالى فى حالتها المثلى تكشف عن استيعاب المطرب للمقام الرئيسى للأغنية والتزامه بهذا المقام ثم قدرته على تأديته بطريقة تجعل من السهل التعرف عليه مع ما يدخله عليه من إضافات مبتكرة. المهمة الأولى فى تأدية الأغنية إذن كانت المهارة فى إلقاء الجزء الذى تستهل به الأغنية (البيت الأول أو المقطع الأول منها، أو أى جزء آخر يؤخذ على أنه القسم الأول منها) ، وتبعا لتجاوب الجمهور مع المطرب، كان المطرب بعد ذلك يعيد هذا القسم مع إدخال تغييرات عليه فى كل مرة أو ينتقل إلى القسم التالى ، وفى التأدية المثلى للأغنية كان المطرب ينوع فى بيت أو أكثر من أبيات الأغنية بتشجيع من الجمهور وبهذا يطيل الأغنية من خمس دقائق مقدرة لأدائها مثلا إلى عشرين أو ثلاثين دقيقة أو أكثر من ذلك .

كان أداء الأغنية يتشكل على هذا النحو من خلال التجاوب بين المطرب والجمهور؛ ففى الظروف التى كان المطربون يؤدون أغانيهم فيها، كانت الحفلات - كما يقول الخلعى فيما يلى - تقدم لتجمعات خصوصية إلى حد كبير أو من خلال تجمعات شبه خصوصية تضم أفراد العائلة والأصدقاء (من الرجال فى معظم الأحيان). حفلات كتلك كانت منتشرة فى العالم العربى وكانت .

> **مزيجا من المشاعر المرهفة أكثر مما كانت مواجهة بين الفنان والجمهور. ولم يكن فيها مسرح أو منصة، ولكن - وهذا أفضل - كان فيها اتصال مباشر ومستمر وتفاهم قائم على الاحترام وتبادل للتعليقات، بل كان فيها مجال لقيام الجمهور بدور المطرب لمدة قصيرة (٨٥).**

[ترجمة عكسية]

من الواضح أن ظروفا كتلك كانت فى ذهن الخلعى عندما اشترط على المطرب وعلى المستمعين التحلى بالسلوك اللائق فى مثل هذه المناسبات، وهى مناسبات كانت جزءا من الحياة الاجتماعية للطبقة العليا فى المقام الأول ، ولكن صلة من النوع نفسه كانت قائمة بين المطرب والمستمعين عندما كان يغنى أمام جمهور من الأوساط الشعبية، بل أيضا عندما كان يغنى فى الحفلات التجارية ، إذن كان الاتصال المباشر وتبادل

العبارات المهذبة نسبيا – والتى تقال بصوت عال إلى حد ما – و التفاعل بين الطرفين من الأشياء المتوقعة فى كثير من الأحوال التى كان يؤدى فيها المطرب عمله. والنتيجة، على حد قول سلوى الشوان، هى أن :

الشكل والمعنى "النهائى" للعمل الموسيقى لم يكن من السهل التنبؤ بهما أو تكرارهما بحذافيرهما عند تقديم الأغنية نفسها مرة أخرى، فكلاهما كان يعتمد على تدخلات المطرب فى اللحن، بالإعادة وإضافة الزخارف والقفلات والحركات فى المقام الأول : هذه التدخلات كانت تعتمد على براعة المطرب وموهبته، ولكن يجب ألا يغيب عن الأذهان أن تلك التدخلات كان معظمها يأتى بوحى من تجاوب الجمهور (٨٦) .

كان المطرب يُنْتَظَرُ منه أن يراعى أذواق الجمهور دائما: فيختار نصوصا ملائمة فى موضوعها ومستواها الأدبى لمستمعيه، ويشكل الأغنية بوحى من تجاوبهم معه، ويستجيب لطلباتهم ، فضلا عن ذلك كانت تصرفات المطرب تعتمد فى جزء منها على تصرفات الجمهور؛ فالجمهور بوجه عام كان يُنْتَظَرُ منه أن يظهر إعجابه بالمطرب، وذلك حتى "يدرك أنهم يريدون الاستماع إليه، فيشجعونه بقولهم 'الله' أو 'يا حَيًّا'."(٨٧) ويجب أن يحرص المستمعون على "الابتسام فى وجه المطرب والاحتفاء به". ويجب، كما يقول الخلعى، أن يطلب المستمعون من المطرب ما يريدون سماعه قبل ضبط الآلات الموسيقية، وينبغى أن يبذل المطرب قصارى جهده وألا يصر أفراد الجمهور على تلبية جميع طلباتهم، "فلو أنه أراد أن يغنى لكل واحد منهم ما يريده، فسيظل يغنى لمدة عشرة أيام على الأقل حتى يرضى الجميع" (٨٨) .

ويجب التعبير عن الإعجاب أو الطلبات فى الوقت المناسب، فمقاطعة المطرب قبل انتهائه من البيت الشعرى كان يعد دليلا على الوقاحة والجهل : فإذا كان المرء لا يسمع البيت حتى نهايته فكيف يتذوق معنى الكلام المغنى؟ وينبغى أن يمتنع المستمعون الذين ليسوا على خبرة جيدة بالموسيقى عن مقاطعة المطرب للتعبير عن طلبات محددة، فمقام الأغنية التى يطلبونها قد لا يكون منسجما مع مقام الأغنية التى يؤديها المطرب فى لحظة تعبيرهم عن هذا الطلب وقد لا يكون ملائما للوضع الذى ضبطت عليه الآلات الموسيقية. فضلا عن ذلك "فلا أصعب على المطرب من قول أحد أفراد الجمهور 'أعد، فى مقام جهاركاه' إذا كان المطرب قد غنى العبارة المقصودة فى مقام عراق." تصرفات

كتلك كانت تعد تصرفات "غير محترمة". كذلك يجب ألا "يفرط المستمعون فى الشراب ، ثم يقومون من أماكنهم فيمسكون بعود المطرب أو بيده" حتى يلبى لهم طلبا أو يعيد أغنية. وكان الصفير و التصفيق يعد كل منهما من التصرفات الفجة المسببة للضوضاء و التى "لا تتفق مع التقاليد الشرقية." إلا أن كليهما شاع فيما بعد فى حفلات القرن العشرين الغنائية (٨٩) . أما عبارات الإعجاب التى تقال فى نهاية العبارات المغناة فقد كانت تعد من الأمور اللائقة، وكذلك كان التصفيق فى نهاية الأغنية .

يعد دور المطرب ودور الجمهور وانعكاساتهما على صياغة الأغنية من الموضوعات التى بحثت فى فترات تاريخية سابقة، كما يتضح من "كتاب الأغانى" الذى يعود إلى القرن العاشر ، هذه الصلة بين المؤدى وجمهوره، والتى تعد من خصائص الأداء الآلاتى والرقص وتلاوة القرآن أيضا ، كانت عنصرا جوهريا من عناصر جماليات القدر الأعظم من الثقافة التعبيرية. (٩٠) .

أقامت أم كلثوم مقدرتها الغنائية على أساس من هذا النسق الجمالى؛ فأعمالها الغنائية - بما احتوته من سلوكيات وإيماءات وأصوات موسيقية - كانت نتاج تاريخها الشخصى كمغنية فى الاحتفالات الشعبية والحفلات العامة داخل القاهرة وخارجها، وكذلك فى بيوت الأعيان ، لقد قدمت نموذجا معروفا تاريخيا بعد تطويره وجمعت فيه بين جماليات الغناء المعروفة لدى الرجال من طبقة الأعيان فى المقام الأول وبين جماليات الغناء المعروفة لدى الطبقة العاملة والتى كان أفرادها يفضلون صياغة المشايخ لتلك الجماليات المعروفة تاريخيا ، ومكنتها خبرتها العملية من التعامل مع الجمهور الكبير والمتنوع الذى تغنى أمامه فى الحفلات العامة رغم تصرفات أفراد ذلك الجمهور التى لم تكن على نفس القدر من الرقى (٩١) .

قد تكون الأسلوب المميز لأم كلثوم أثناء العشرينيات والثلاثينيات، وكان وضوح نطقها للكلمات من بين أول ما استرعى انتباه النقاد من خصائص أدائها الغنائى. ففى سنة ١٩٢٢ كتب أحد نقاد "الكشكول" يقول إنها "رائعة الصوت، بارعة فى أدائها، حسنة الإلقاء."(٩٢) واتضحت هذه الصفة من خلال أحد تسجيلاتها التجارية الأولى ، وهى أغنية "ما لى فتنت"، ففيها تنطق بكل كلمة بوضوح تام وتقسم النص إلى عبارات فى المواضع التى تسمح فيها التراكيب النحوية بالتقاط الأنفاس، فهى تنطق بأول عبارة فى القصيدة كاملة فى نفس واحد، وهى "ما لى فتنتُ بلحظك

الفتاك". وعندما أعادت الكلمات الثلاث الأولى ("ما لى فتنت") أسقطت الضمة من آخر كلمة "فتنت" بسبب الوقف عليها، وهو تصرف سليم يتفق وقواعد الإلقاء فى موضع كهذا (٩٣) .

أما زميلتها ومنافستها فتحية أحمد فهى - رغم براعتها النسبية - تقطِّع العبارات على نحو لا يتفق وقواعد الإلقاء فى تسجيلها لقصيدة "كم بعثنا". وفيما يلى مثالان على وقفاتها غير السليمة (كما يتضح من الخطين المائلين) :

كم بعثنا مع النسيم سلاما

للحبيـ // ـب الجميل حيث أقامَ.

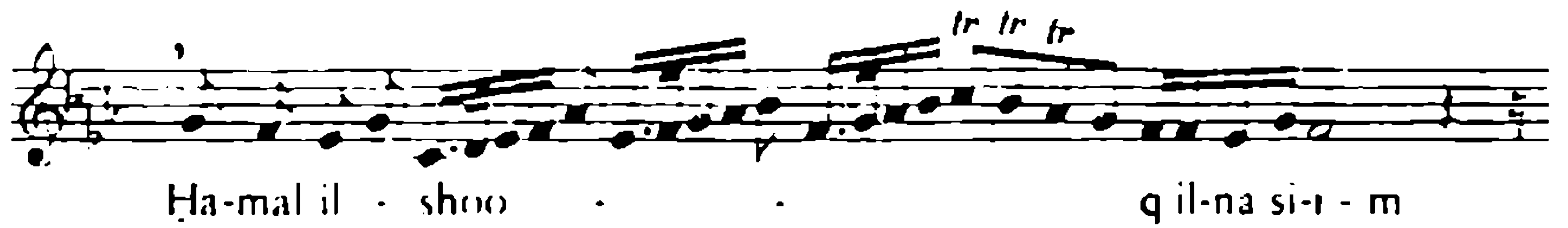
كم بعثنا مع النسيـ // ـم سلاما ...

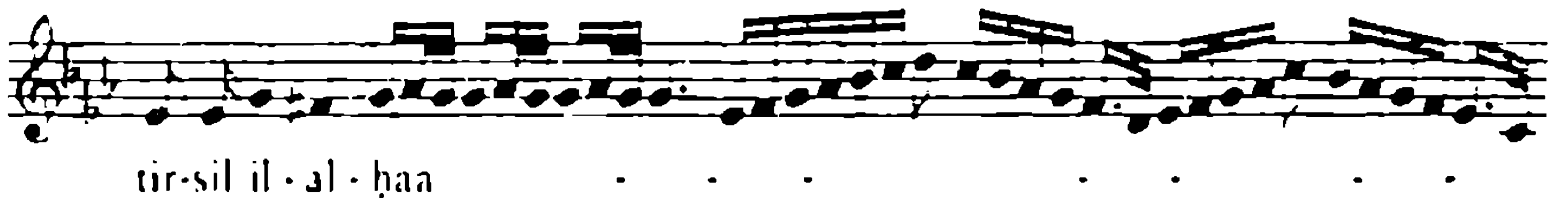
فى كل من هذين الموضعين فصلت فتحية الحرف الساكن الأخير فى الاسم مع علامته الإعرابية عن بقية الاسم وألصقت ذلك الحرف مع العلامة الإعرابية بالكلمة التالية، مع أن الإلقاء الصحيح كان يقتضى أن تقول: " للحبيب الجميل" و "النسيم سلاما". أخطاء كتلك كان المستمعون - لاسيما المتعلمون منهم - يلاحظونها ويقولون إن أم كلثوم قلما وقعت فيها، ويعلق محمد عبد الوهاب على ذلك بقوله إن "أم كلثوم [حتى فى بداية عهدها بالغناء] كانت متمكنة من اللغة تمكنًا تاما.... فلا يمكن أن تستمع إليها ثم تقول 'ماذا كانت تقول؟' فإلقاؤها كان سليما تماما". ويقول إن هذا كان "نتيجة لدراسة القرآن" (٩٤) .

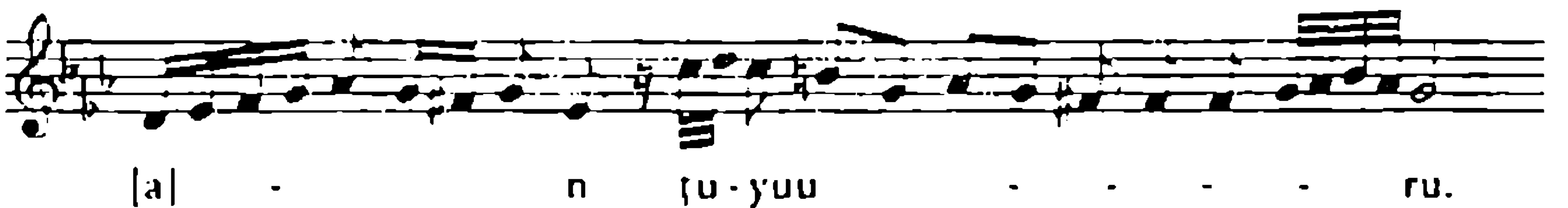
وأبدى الشاعر أحمد شوقى قبل وفاته فى سنة ١٩٣٢ ملاحظة قال فيها إن قيمة أم كلثوم الكبرى - بالإضافة إلى جمال صوتها - أنها أديبة وتدرك معنى ما تغنى. وفى سنة ١٩٣٥ خصصت مجلة "الموسيقى" عددا كاملا لتحليل الأساليب التى كان يتبعها المطربون والمطربات فى إلقاء النصوص، ووجدت المجلة أن أسلوب أم كلثوم كان أفضلها: "إنها تنطق القصائد والمونولوجات وجميع أغانيها باللغة العربية الفصحى، وتكاد تكون الوحيدة التى تنفذ إلى المعنى وتكشف أسرار [الشعر]" (٩٥) .

اتضحت مهارات أم كلثوم الصوتية فى أدائها للعبارات الطويلة التى تشتمل على عدد كبير ومتنوع من الطبقات الصوتية وفى تغيير نوعية صوتها فى براعة وسرعة، كما اتضحت من خلال مجموعة متنوعة من الزخارف الصوتية الأخرى المرتبطة بإلقاء

النص ، وكان بمقدورها الانتقال فى سرعة ويسر من موضع إلى آخر داخل مدى صوتها والانتقال من رنين إلى آخر ومن نوعية إلى أخرى من نوعيات الصوت، ففى "ما لى فتنت" هبطت إلى نغمة "لا" إلى ما دون "الدو" المتوسطة وهى تنهى إحدى العبارات ثم صعدت بعد لحظات إلى "فا" حادة وهى تغنى بالنغمة الصوتية القوية نفسها. (٩٦) ويتضمن البيت الأخير من "زارنى طيفك" مثالا يحتذى على المليزما (النقرشة، مجموعة من النغمات التى تغنى فى مقطع واحد) وهى تقول "ألحان الطيور"، وهو ما يمكن أن يعد مثالا على تصوير المعنى (انظر المثال ٣) (٩٧) .







المثال ٣: مقطع من "زارنى طيفك"

فى عدد من الأسطوانات التى سجلتها أم كلثوم فى وقت مبكر يطغى رنين صوتها الأنفى على الأغنية بالكامل، فصوتها يتردد فى أنفها تقريبا منذ بداية "طلع الفجر" حتى نهايتها، ويرد مصاحبوها عليها بصوت يتسم بالقدر نفسه من الرنين الأنفى أو بقدر أكبر منه (وربما كان هذا هو السبب فى وصف أصواتهم بأنها "مثل صوت بعير يصرخ...") . ٩٨ ولعل رداءة التسجيل هى السبب فى مضاعفة مشكلة الرنين الأنفى فى تلك الاسطوانات .

ولكن سرعان ما أتقنت أم كلثوم الغنة والتلوين فى نغمات صوتها، وكثيرا ما نوعت فى صوتها فى المقاطع المليزمية (المنقرشة)، حتى تحدث لدى المستمع التأثير المرجو من كلمة أو عبارة ما ، واستخدمت الغنة بالمثل لتحويل انتباه المستمع من موضع إلى آخر داخل العبارة الواحدة وللوصول إلى قفلة (نغمة ختامية) مثيرة لمشاعر المستمعين، كما استخدمتها كمجرد وسيلة لتنويع الصوت فى الليالى [٩٩] .

غنت أم كلثوم فى وقت مبكر من مشوارها الفنى بمصاحبة تخت يتألف من الكمان والعود والقانون والرق أو من عدد من تلك الآلات، وهو تخت كان يعزف الخط اللحنى الواحد بكامل آلاته فى وقت واحد ولكن ذلك لم يكن يعوق خط المطرب أو يحجبه، واستخدام التخت على هذا النحو يعود إلى منتصف القرن التاسع عشر.[١٠٠] ثم صارت الفرصة سانحة لارتجال العازفين البارعين من خلال التقاسيم التى يقدمونها قبل الأغانى وبينها، وذلك بتوسعهم فى اللازمات (الفواصل الموسيقية التى تتخلل الأغانى) وبنزوعهم إلى الابتكار فى المصاحبة الموسيقية. لقد كان من المسموح أن يتولى أفراد التخت منفردين التوسع فى عزف خط من الخطوط كما يحلو لهم فى اللحظة التى يرونها مناسبة وباستخدام المدى الصوتى الذى يرونه مناسبا. هذا الأسلوب التقليدى - والمسمى بالترجمة - أخذ يقل بوجه عام بازدياد عدد أعضاء الفرقة الموسيقية [١٠١] .

وأثناء الثلاثينيات أفسح التخت المجال لفرقة أكبر حجما صارت تستخدم أثناء المقدمات واللازمات. [١٠٢] عزا الموسيقيون هذا التغيير إلى انتشار الفرق الأكبر التى كانت تستخدم فى المسرحيات الموسيقية وفى الأفلام. ولكن بعض الآلات، كالبيانو، عجز عن ضبط درجات النغم اللازمة لتقديم المقامات العربية، ولذا لم تحظ تلك الآلات باهتمام الموسيقيين بالمرة، وأكثروا من استخدام الآلات التى أمكنهم تنويع درجات النغم الصادر منها، ولاسيما الآلات الوترية، ولكنهم أكثروا فيما بعد من استخدام آلات الكلافييه الإلكترونية، والتى كانت أيسر فى ضبطها من البيانو ، واستخدم الكلارينيت والساكسفون وغيرهما من الآلات المشابهة بين الحين والحين بغرض التلوين فى النغمات. أما الفرق الصغيرة الحجم أو الفرق الصغيرة الصوت وعدد من الآلات بعينها (وعلى رأسها الناى والدف) فقد ظلت تعد فرقا وآلات تعبر عن التقاليد الموسيقية المحلية .

الآلات الموسيقية الجديدة التى استخدمتها أم كلثوم فى بادئ الأمر هى التشيللو والكونترباص بجانب مجموعة من الكمنجات. أدت الكمنجات إلى مضاعفة الخط اللحنى، وأدى التشيللو والكونترباص فى كثير من الأحيان إلى تقوية الدرجات الصوتية المهمة فى الأبيات المغناة.[١٠٢] وصار العزف بغمز الأوتار بالأصابع من أساليب العزف الشائعة، واشتملت أغانيها بين الحين والحين على مقاطع بها مسحة من التآلف المثلوث ولكن هذه المقاطع العَرَضية كانت تستخدم بغرض الزخرفة، مثلها فى ذلك مثل خط الكونترباص المغموز الذى كان يوجد بين الحين والحين .

كان من الواضح ، وبقوة ، أن عناصر أسلوب أم كلثوم فى معظمها عناصر مصرية خالصة. فبانحسار نفوذ تركيا ومكانة كل ما هو تركى فى مصر أخذت الثقافة التركية تفقد جاذبيتها شيئا فشيئا، ومن أمثلة ذلك أن الأثرياء بدأوا يقضون عطلاتهم فى أوروبا بدلا من قضائها على مضيق البوسفور وبدأت السلطات الاقتصادية والسياسية تنتقل من أيدى النخبة التركية إلى أيدى المصريين. وحيث إن غناء أم كلثوم كان يتضمن عناصر يألفها معظم المصريين ، فقد تسنى لها أن تزيد عدد مستمعيها بين من لا يذهبون إلى الحفلات الغنائية وبين من لا يسكنون القاهرة، وذلك بالاستفادة من وسائل الاتصال الجماهيرى التى صارت متاحة واحدة تلو الأخرى ، وعلى النقيض من أم كلثوم فإن فتحية أحمد - والتى أعلنت أنها مطربة "على الطريقة التركية" - لم تفز فيما يبدو بالإعجاب الجماهيرى الواسع النطاق الذى كان من نصيب أم كلثوم فى مصر، رغم أنه لم يكن من العسير على فتحية أن تحافظ على جمهورها فى القاهرة وفى المدن السورية والفلسطينية وأن تحافظ على مستوى معقول من الإقبال على شراء أسطواناتها. هذه الأصالة المحلية التى اتصفت بها أم كلثوم مكنتها من اكتساب المزيد من الأهمية كمطربة مع وقوع الأحداث السياسية والاقتصادية التى شهدتها مصر وجميع أرجاء العالم العربى فى الأربعينيات وقيام الثورة المصرية فى عام ١٩٥٢ والتطوير الهائل الذى أحدثه الرئيس عبد الناصر فى الإذاعة المصرية.

الفصل الخامس

"عصر أم كلثوم الذهبى"
ونزعتان ثقافيتان

تميز أسلوب زكريا أحمد فى التلحين باهتمامه بالطابع العربى الأصيل، فهو لم يقتبس أو يضم إلى موسيقاه أى لون آخر لأن موسيقاه كانت تنبع من روحه ومن مصريته.[1] [ترجمة عكسية]

القصائد هى أساس الغناء العربى.[2] [ترجمة عكسية]

كانت الأربعينيات عصر أم كلثوم الذهبى.[3] [ترجمة عكسية]

الأربعينيات

استرد الاقتصاد المصرى عافيته فى بطء شديد بعد الركود الذى ألم به، وكان التحسن فى بعض الأحيان طفيفا حتى كاد يكون غير ملموس ، وكان كفاح المصريين للتخلص من الاحتلال البريطانى لا يزال يجرى فى بطء شديد أيضًا ، لقد أسفرت اتفاقية ١٩٣٦ التى أبرمت مع بريطانيا عن منح مصر قدراً من الاستقلال ، ولكنه كان استقلالا تحد منه قيود جعلته انتصارا باهظ الثمن، فمن بين بنود الاتفاقية السماح باستمرار وجود القوات البريطانية فى مصر رغم أنف المصريين .

وفى عام ١٩٣٩ تعرض المصريون مرة أخرى لمشاق نجمت عما وصفه الكثيرون بأنه حرب أوروبية ، كانت أجور معظم المصريين لا تزال منخفضة، وفرضت قيود على مساحة زراعات القطن أثناء الحرب ، وارتفعت الأسعار ارتفاعا حادا لأن "الحرب تسببت فى التضخم وإعاقة الإمدادات الغذائية، مما أدى فى عام ١٩٤٢ إلى وقوع أحداث شغب بسبب ندرة الغذاء وكذلك منازعات وإضرابات عمالية للمطالبة بزيادة

الأجور". وبين عامى ١٩٤٦ و ١٩٤٨ شهدت القاهرة والإسكندرية إضرابات قام بها عمال الغزل والنسيج وعمال النقل ورجال الشرطة والعاملون بالمستشفيات وغيرهم.[٢] وأدى استمرار وجود القوات الأجنبية فى الأراضى المصرية إلى مزيد من تفاقم الموقف ، وضاعف وباء الملاريا الذى أباد قرى كاملة فى عام ١٩٤٤ من معاناة المصريين .

هذا الوضع المتدهور "أضيف إليه عنصر متفجر جديد عندما جرى تقسيم فلسطين ، وانتهت حرب فلسطين نهاية كانت كارثة، وكان فى الدفاع الباسل عن الفالوجا شيء من العوض عن أداء الجيش المصرى الذى جاء مخيبا للآمال." [٥] وازداد سخط الشعب المصرى عندما تواردت أخبار عن أن الخسائر العسكرية كان معظمها نتيجة لاتجار المستويات العسكرية العليا والنخبة الحاكمة فى الذخائر دون مراعاة لأى اعتبارات أخلاقية، الأمر الذى حرم الجندى المصرى من الدفاع عن النفس .

زاد سخط المصريين على البريطانيين بعد سنوات طوال من المفاوضات غير المثمرة معهم، فالمصريون بلا استثناء كانوا ينظرون إلى الإنذار الذى وجهه مايلز لامبسون إلى الملك فاروق فى سنة ١٩٤٢ بتعيين رئيس وزراء موال لبريطانيا على أنه إهانة فادحة ، وازداد إحساس المصريين بعدم الرضا عن قدرة حكومتهم على التعامل بفاعلية مع البريطانيين ومع مشكلات داخلية مثل وباء الملاريا .

كان للضغوط الاقتصادية والسياسية آثار بالغة على المجتمع المصرى، وصارت المشكلات الاجتماعية والاقتصادية أمورا ملحة تستدعى إيجاد حلول عاجلة لها وشجعت على حدوث تغير جوهرى فى مواقف المصريين يتميز بتنامى الشعور بالسخط بينهم وبفراغ صبرهم على القوى المسيطرة على بلادهم: الأوروبيين والحكام المصريين الذين كانوا يذعنون للأوروبيين .

أدى الثراء النسبى الذى حظى به الكثيرون من العاملين فى مجال الغناء إلى تجنيبهم أسوأ الآثار التى ترتبت على هذه الكوارث، ولكنهم تأثروا تأثرا شديدا بالتدهور الذى أصاب الاقتصاد المصرى ، فضلا عن ذلك فإن أجهزة الراديو والفونوغراف التى كان المصريون يتقاسمون استخدامها وكذلك الجولات التى كان المطربون يقومون بها فى الريف ثم دور السينما أدت جميعها إلى دمج العاملين فى هذا المجال فى الحياة اليومية التى كان يعيشها المجتمع ، ولذلك ظل اشتراك فنانين

مشهورين من أمثال سيد درويش وبديع خيرى فى التعبير عن القضايا المحلية ماثلا فى أذهان المستمعين، ولم يغب عن ذاكرة المطربين والمستمعين على السواء النموذج الفعال الذى قدمه سيد درويش بالتحامه مع الجماهير المصرية، وأدار المطربون انتباههم - بدرجات متفاوتة - إلى المآسى التى كان المجتمع يرزح تحتها؛ فعلوا ذلك على اعتبار أنهم مصريون مخلصون لوطنهم وعلى اعتبار أنهم مطربون يرغبون فى اجتذاب الجماهير إلى فنهم وعلى اعتبار أنهم خلفاء سيد درويش .

وفى ظل أحوال كتلك، صارت النزعة الرومانسية إلى الهروب من الواقع بالاستغراق فى الخيال، والتى سادت فى العشرينيات والثلاثينيات، غير صالحة كصيغة تعبيرية ، وينطبق وصف بدوى للتحول عن النزعة الرومانسية فى الشعر على الثقافة التعبيرية بوجه عام :

> **ظهرت علامات واضحة تشير إلى أن]الشعر الرومانسى [كان نجمه فى سبيله إلى الأفول فور انتهاء الحرب العالمية الثانية ، وليس هذا بالأمر المفاجئ؛ فالحرب كانت نقطة تحول لا تقل أهميتها فى التاريخ الأدبى للعالم العربى عن أهميتها فى تاريخه السياسى والاجتماعى والاقتصادى: إذ إن التغيرات الموجعة التى أحدثتها الحرب، سواء أكانت تغيرات مباشرة أم غير مباشرة، كان لها تأثير قوى على شعر ذلك العصر، ورغم ما كان للرومانسية من إسهامات متميزة فقد صاغت لغة وصورا بلاغية متعارف عليها بين أتباعها لا علاقة لها بعالم عربى كان يوجعه وعيه المتنامى بعناصر واقعه السياسى والاجتماعى القاسية ، فطالت الانتقادات نزعتَها الهروبية وعدم نضجها وانفصالها عن الواقع وافتقارها إلى معنى يشكل جوهرا ثابتا لها وطالت إبهامَها الشديد وافتقارها إلى الدقة وإفراطها فى مخاطبة العاطفة وعبارتها الكاذبة المعسولة السطحية الإطنابية (٦).**

كانت الجماهير المصرية تفضل الأعمال الفنية التى تتناول الواقع الملموس، وبدت الموضوعات الرومانسية التى شاعت فى الثلاثينيات بعيدة عن الحياة اليومية التى كانت آخذة فى التردى ، وبعد أن كانت الجماهير تنظر إلى أشعار أحمد رامى الغنائية

(المعبرة عن أحاسيسه وحالاته النفسية تعبيرا مباشرا) على أنها أشعار رومانسية حالمة، صارت تلك الأشعار تنتقد على أساس أنها "بلا معنى".[٧] أما شعر بيرم التونسي فقد كان "يخاطب الأغلبية العظمى من الناس، على العكس من شعر أحمد رامى الذى كان مستغرقا فى الرومانسية والحب، وهما من الأشياء التى لم تكن ترق إلا لمزاج من نوع خاص" [٨].

وعلى نحو مفاجئ إلى حد ما شرعت أم كلثوم فى الأربعينيات فى تكوين رصيد فنى يهدف إلى التحدث موسيقيا ولغويا بطريقة أقرب إلى معظم المصريين مما كانت أشعار رامى الرومانسية وأغانى القصبجى التجريبية ، وبدلا من أن تدور أعمال أم كلثوم الفنية حول شخصية نسائية تقوم بدور بطلة منفصلة عن الواقع ومنزوية عن الناس كما كان الحال فى الثلاثينيات ، صارت الطبقة العاملة المصرية - وتمثلها أم كلثوم - تقوم بدور شخصية محورية جماعية فى أغانيها وأفلامها ، وغلب على رصيدها أغان عامية من تأليف بيرم التونسى وتلحين زكريا أحمد أثناء الحرب العالمية الثانية وفى أعقابها ، وعبرت أفلامها الناجحة عن الأفكار والمشاعر اليومية لدى الكثير من المصريين ، ولذا كان التغيير هائلا: فبعد أن كتب رامى ما يقارب تسعين فى المائة من الأغانى التى قدمتها أم كلثوم فى الثلاثينيات كتب أقل من نصف أغانيها فى الأربعينيات ، وهبط نصيب القصبجى من ألحانها الجديدة من خمسين فى المائة تقريبا إلى أقل من عشرين فى المائة .

النزعة الجماهيرية

كتب بيرم التونسى - وهو زجال وهجاء سياسى شهير - نصوصا لأم كلثوم استخدم فيها عبارات التقطها من على ألسنة أفراد الطبقة العاملة المصرية ووضعها فى تراكيب بارعة، كما هو الحال فى بقية أشعاره [٩].

اعتمد بيرم فى صوره المجازية على عبارات قصيرة من ثلاث أو أربع كلمات تتضمن رموزا مألوفة، كأن يقول إن المرأة التى كانت تنتظر محبوبها "وضعت يدها على خدها" تعبيرا عن الأسى بدلا من أن يقول إنها جلست وحدها فى غرفتها تحدق إلى القمر، وهى صورة مجازية مألوفة لدى رامى وغيره من الرومانسيين. وبدلا من

الإغراق فى الخيال فى وصف الجلوس فى الليل والتفكير فى المحبوب أو وصف الاشتياق إلى المحبوب، عمد بيرم إلى التعبير عن ألم ولوعة "الانتظار" فحسب. وعبرت المرأة التى يصورها بيرم هنا عن مشاعرها مستخدمة ذات الألفاظ القوية والمباشرة التى تستخدمها المرأة العاملة المصرية وليس ابنة الطبقة الأرستقراطية التى تعيش فى حمى أسرتها بمنأى عن الحياة العامة (١٠) .

وضع بيرم نص أغنية "الأولة فى الغرام" فى واحد من الأشكال المتعارف عليها فى الموال المصرى، فاستخدم صيغة "الأولة" (أول شىء) و"التانية" (تانى شىء) و"التالتة" (تالت شىء) فى بداية عبارات يزيد عدد كلماتها تدريجيا من الأولى إلى الثالثة، وبذلك تحولت "الأولة فى الغرام والحب شبكونى" إلى "الأولة فى الغرام والحب شبكونى بنظرة عين"، إلى آخره (١١) .

وكان زكريا أحمد يفخر بأنه يستوحى موسيقاه من أفراد الطبقة العاملة، فلقد حافظ على علاقاته بالكثيرين من موسيقيى ومستمعى أحياء الطبقتين المتوسطة والدنيا بالقاهرة ، بدأ زكريا مشواره الفنى كواحد من المشايخ ، فحفظ القرآن وتعلم الإنشاد الدينى والموشحات على الشيخ درويش الحريرى والشيخ إسماعيل سكر ، ولحن أغان دينية للشيخ على محمود مثلما لحن الطقاطيق وألف المقطوعات للمسرح الغنائى ، (١٢) حتى وصفه من يعرفونه بأن باستطاعته، بنفس القدر من اليسر، أن يلحن أعمالا غنائية تقدم فى موالد الأولياء فى الأحياء الشعبية بالقاهرة أو فى حفلات زفاف الأعيان أو فى مسارح وسط المدينة .

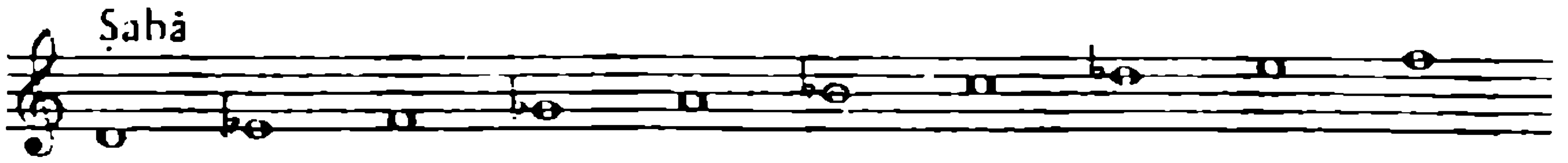
كان الملبس علامة مهمة على الهوية الاجتماعية فى مصر؛ فالأديب طه حسين، على سبيل المثال، قد ميز فى شبابه بين من كانوا يتخذون مهنًا إسلامية تقليدية مثله فى ذلك الحين وبين غيرهم من المصريين على أساس من غطاء الرأس الذى يرتدونه: فأطلق على المجموعة الأولى تسمية "المعممين" وعلى الأخرى تسمية "المطربشين". وبالمثل كتب زكريا أحمد فى مذكراته أن صديقه الذى كان يكبره فى السن بديع خيرى هو الذى كان العامل الأساسى وراء تحوله من "شيخ معمم إلى أفندى [يلبس الطربوش] " (١٣) وكان الثوب الرجالى المعروف باسم الجلابية، على النقيض من البدلة الأوروبية، دليلا على التمسك بقيم يعتقد أنها قيم مصرية أصيلة ، وكان يرتديه أفراد الطبقات العليا والطبقات العاملة، كما يتضح من ارتداء كبير عائلة عبد الرازق له فى

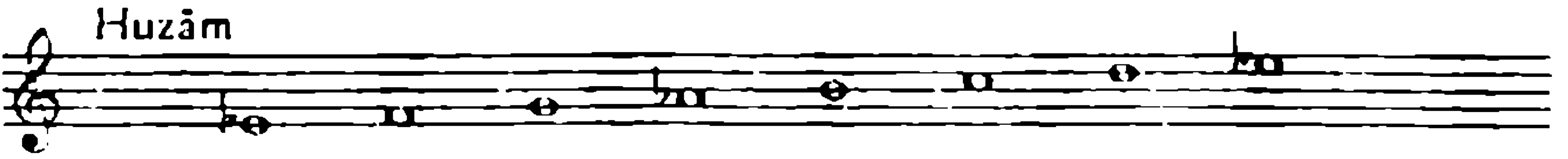
العشرينيات ، لقد استخدم زكريا أحمد، كالكثيرين من المصريين ، الملبس كرمز على الانتماء الثقافى ، فكثيراً ما كان يورى مرتديا الجلابية لا الثياب الأوروبية، والتى كانت أكثر انتشارا من الجلابية فى حى المسرح .

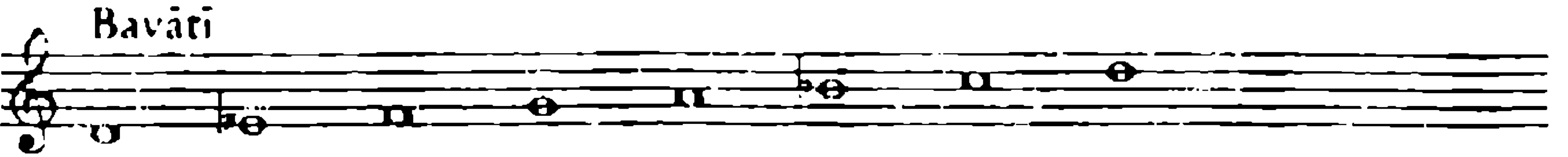
استقى زكريا أحمد أسلوبه الموسيقى من الأساليب المتبعة فى إنشاد المشايخ وفى الموال وفى غير ذلك من الأساليب التى كانت تعد من الأساليب المصرية الخالصة. وكما يقول الشاعر صالح جودت: "جميع أغانيه تشترك فى صفة خاصة ليس بإمكان أحد أن يقلدها ، إنها صفة المصرية، صفة التشبع بما هو مصرى حقا، التشبع بما هو قاهرى" (١٤) .

كانت ألحان زكريا أحمد ذاتها فى أغلب الأحيان ألحانا توحى بالبساطة على غير الحقيقة، فعباراته قصيرة وضيقة فى مداها وتخلو من الموتيفات اللحنية (الأفكارالموسيقية الرئيسية) المعقدة. ووضع زكريا موسيقاه فى جميع الأشكال السائدة فى عصره، واعتمد فى أغانيه على المقامات التى كانت منتشرة أكثر من غيرها فى مصر: الرست والبياتى والحزام والصبا. وتكمن براعته فى الأغانى التى لحنها لأم كلثوم فى ابتدائه اللحن بأداء واضح لنص متقن الصياغة أو نص سائغ ثم الانتقال إلى تنويعات يستخدم فيها تغييرات إيقاعية أو لحنية، مع التلوين فى الصوت الغنائى لإبراز معنى النص ، قلة من هذه الأغانى كانت سهلة الغناء، ذلك أن كل واحدة منها كان يلزم لغنائها مدى صوتى واسع وأن التأدية الناجحة لألحانه البسيطة كانت تتطلب درجة عالية من القدرة على الابتكار فى الغناء والتمكن من الأسلوب .

ورغم الاتجاه السائد لاستخدام فرق موسيقية كبيرة فإن زكريا أحمد لم يكن يضع إلا القليل من المصاحبة الموسيقية المعدة لتتبع الخط الغنائى، وكانت مقدماته ولازماته مؤلفات جديدة ولكنها قصيرة، وكانت المصاحبة الموسيقية فى جميع أغانيه تقريبا مصاحبة يقوم فيها جميع العازفين بعزف الخط اللحنى فى آن واحد مع تغييرات فردية طفيفة مع مسحة ضئيلة من الهارمونية (تآلف الأصوات رأسيا)، فالمقامات التى استخدمها زكريا فى معظم الأحيان لأغانيه – الصبا والحزام والبياتى – لم يكن من السهل أن تسمح بالهرمنة (العزف المتآلف رأسيا) أو أن تلائم أعراف الخطوط اللحنية ذات السلم الكبير أو الصغير (انظر المثال ٤).







المثال ٤: مقام صبا ومقام حزام ومقام بياتى

فضلا عن ذلك فقد أبرز زكريا الدور الرئيسى للمطرب فى العمل المغنًى، فتراكيبه الإيقاعية تتيح المزيد من الوقت لأن يقوم المطرب بنطق الصوامت بوضوح وإضافة أو حذف الزخرفة اللحنية وتطويل القفلة (النغمة الختامية)، وجميعها من التقاليد المهمة فى الغناء العربى على مر التاريخ. وعلى هذا كانت النظرة إلى أعمال زكريا أحمد أنها تنبع مباشرة من تراث ذى طابع محلى، ولكنها كانت تعد أعمالا جديدة فى ذات الوقت نظرا لتجديداته الإيقاعية وجمعه بين أساليب متعارف عليها فى صيغ متنوعة. وجميع أعماله تقريبا كانت تعد من الجنس الموسيقى المعروف باسم "أغنيات"، وهى أعمال غنائية تأتى فى أشكال تتنوع من عمل إلى آخر، ولكنها جميعا تستلهم تقاليد عربية مصرية معروفة جيدا.

استخدمت أم كلثوم مهاراتها الغنائية بعد صقلها فى تأدية هذه الأغنيات ، والتى قاربت نصف الأغانى التى شكلت "العصر الذهبى" فى مشوارها الفنى. كانت أم كلثوم قد وصلت إلى ذروة قدراتها الصوتية، فصارت مطربة ناضجة متمكنة من مهارات كثيرة وظفتها فى التعبير عن معنى النص والجو العام السائد فيه ، لقد وظفت تلك المهارات فى تأدية أساليب الغناء المألوفة على نطاق واسع والتى فيها جاءت البراعة اللحنية فى المرتبة الثانية بعد التأديات والابتكارات الانفعالية التى تستثيرها الكلمات. ففى "أنا فى انتظارك" (انظر المثال ٥) تقول أم كلثوم بلسان امرأة لوعها انتظار المحبوب: "عايزة اعرف لا تكون غضبان، أو شاغل قلبك إنسان"، وتغنى هذا

الكلام البسيط فى لحن بسيط نسبيا ولكنه لحن يسمح بتنويعات فى تأدية كلمتين مهمتين، هما "غضبان" و "إنسان". وتتوسع أم كلثوم نسبيا فى تعاملها غنائيا مع كلمة "إنسان" رغم أن جوهر الكلمة لا يتضمن ما يستلزم تأديتها على هذا النحو، ويؤدى التطويل فى نطقها للكمات إلى إبراز المعانى والانفعالات الأوسع التى يحتويها هذا البيت، الأمر الذى يوحى بطول عذاب المرأة التى تنطق أم كلثوم بلسانها والتى تخشى أن يتحول حبيبها عن حبه لها فيحب امرأة أخرى .

'Aayiz a' - raf laati-kuun ghaḍ-baan

'Aayiz a' - raf laati-kuun ghaḍ-baan aw shaa-ghil

qal bak in - sa - an

'Aayiz a' - - raf laatı-kuun ghaḍ - baan

aw shaa - ghil qal - bak ın - sa - an

'Aayiz a' - raf laati-kuun ghaḍ-ba - an aw shaa-ghil qal-bak

in - sa - - - - - - - an -

(n) 'Aayiz a' - - raf laati-kuun ghaḍ - baan

aw shaa-ghil qal - bak in - sa - - - - an

'Aayiz a' - raf laati kuun ghaḍ - baan aw

shaa - ghil qal - bak ın - sa - - an

'Aayiz a' - raf laatı - kuun ghaḍ - ba an

المثال ٥: مقطع من "أنا فى انتظارك"

وكثيرا ما تتعامل أم كلثوم بالطريقة نفسها مع التعبيرات الدالة على الشوق والحنين ، كما فى "ياريتنى معاك" (أغنية "فاكر لما كنت جنبى") و "يا ريتنى" (أغنية "أنا فى انتظارك") والمقابل الفصيح "يا ليتنى" (أغنية "أغار من نسمة الجنوب") .

ومازال المستمعون ينظرون إلى "حلم" و "الآهات" و "برضاك" على أنها أمثلة قوية على الزجل المغنى، فأداء أم كلثوم لها يقترب فى أسلوبه من الأغانى التى يسمعها عامة الناس فى حفلات الزفاف والمناسبات الدينية والأغانى التى طالما سمعوها فى المقاهى التى كان المطربون الشعبيون يترددون عليها لتقديم فنهم ، ولكن زكريا أحمد لم تقتصر جهوده على أسلبة الغناء الشعبى (١٥)، فقد لحن الأغانى الجديدة المبتكرة التى كان المستمعون المصريون ينشدونها .

غير أن اشتراك بيرم التونسى وزكريا أحمد وأم كلثوم فى أعمال غنائية واحدة لم يدم طويلا؛ إذ إن زكريا أحمد قد اعترض على الأجر المنخفض الذى كان يدفع له وهو ملحن ذو شهرة وخبرة بالمقارنة بالمكاسب التى تجنيها المطربة التى تغنى من ألحانه أو الشركة التى تسجل تلك الأغانى على أسطوانات ، فرفع زكريا دعوى قضائية يطالب فيها شركة صوت القاهرة بأربعة فى المائة من أرباح مبيعات الأسطوانات ويطالب فيها الإذاعة المصرية وأم كلثوم بدفع كامل مستحقاته كملحن فى موعدها ، ورغم أنها قالت إنها تؤيده من حيث المبدأ فلم تفعل إلا القليل من أجل تحقيق مطالبه، وظلت القضايا التى رفعها منظورة أمام القضاء لأكثر من عشر سنوات (١٦) . ومما زاد من حدة المشكلة أن بيرم وزكريا قد وجدا أن أم كلثوم شخصية متغطرسة مستبدة ومتشددة فى مطالبها؛ لقد كانا - كغيرهما من الناس - يقدران قدراتها الصوتية الفذة حق قدرها، ولكن الصدام بين شخصيتيهما وبين شخصيتها جعل التوصل إلى حلول لمشكلاتهما معها أمرا صعب المنال ، صحيح أن بيرم كتب عددا من النصوص لأم كلثوم فى السنوات التى تلت تلك الخلافات وأن زكريا لحن آخر أغنياته لها فى عام ١٩٦٠، ولكن عام ١٩٤٧ كان قد شهد نهاية التعاون بين ثلاثتهم فى أعمال فنية مشتركة .

اتفق اثنان من أشهر أفلام أم كلثوم - "سلامة" و "فاطمة"، وهما من نتاج عمل زكريا وبيرم إلى حد كبير - مع التوجه الجماهيرى النزعة الذى كان يميز أعمالها فى الأربعينيات ، عرض فيلم "سلامة" فى عام ١٩٤٥، ومثلت فيه أم كلثوم دور جارية مغنية كما حدث من قبل فى "وداد" و "دنانير"، ولكن فى "سلامة" جنح بيرم إلى واقعية غير معتادة فى أفلام أم كلثوم من حيث نصوص الأغانى والحوار، وإن استخدم فى الفيلمين الجديدين حوارا به مسحة من اللهجة البدوية .

قدم فيلم "سلامة" مختلف أنواع الغناء العربى فى أبهى صورها؛ فبالإضافة إلى عدد من الأغنيات التى اكتسبت شعبية واسعة - مثل "غنى لى شوى شوى" - غنت سلامة موشحا وقصيدة وموالا دينيا وفزورة غنائية وأغنية حزينة أدتها بأسلوب الأغانى التى ينشدها حادى القافلة ، كذلك تلت عدة آيات من القرآن. وبذلك تمكنت أم كلثوم من استعراض مهاراتها المتنوعة فى جميع هذه الأجناس الغنائية وتمكنت فى الوقت نفسه من تصوير واحدة من بنات العرب تمتهن الترفيه والغناء البارع .

أما فيلم "فاطمة" (١٩٤٧) فإن أحداثه تجرى فى القاهرة المعاصرة، مثله فى ذلك مثل "نشيد الأمل" (١٩٣٧) ؛ ولكن أحداث "نشيد الأمل" تدور حول الصراع بين مطربة ناشئة وبين زوج إجرامى السلوك وانتهاء هذا الصراع بتحولها إلى نجمة من نجمات الغناء وزواجها من طبيب ثرى، بينما تدور أحداث "فاطمة" حول المعاملة السيئة التى تلقاها ممرضة فقيرة من ابن باشا ثرى وانتهاء معاناتها فى ساحات المحاكم وبفضل الجهود الجماعية التى يقوم بها سكان الحى الذى تقيم فيه، فهم يحبونها لأنها لا تتوانى عن خدمتهم إذا ما مرض أحدهم . (١٧) وهى العائل الوحيد لأمها وأخيها بعد وفاة أبيها ، وبينما هى تمرض أحد الباشوات الأثرياء تلفت انتباه فتحى، أحد أخوة الباشا، بجمالها ويحاول فتحى إغواءها ، وبسبب صدها له يتزوجها ليصل إلى مراده، وترى أسرتها وكذلك جيرانها أنها محظوظة بزواجها من هذا الفتى الثرى ، ولكن زوجها ينفر من تصرفات وعادات أقاربها وجيرانها - وهم من الطبقة العاملة - وسرعان ما يهجرها ويغادر الحى الذى تعيش فيه ويتزوج من شابة أرستقراطية ويشرع فى إجراءات تطليقها ، ثم تلد فاطمة ولدا دون أن يعلم فتحى بأمره. وبسبب

خجل الباشا من زواج أخيه من فتاة من طبقة اجتماعية متواضعة كفاطمة يساوم الباشا فاطمة على ألا تخبر فتحى بأمر مولودها. ولكن جيرانها - الذين يقفون بجانبها من بداية محنتها - يرفعون دعوى قضائية باسمها على الزوج الغادر ، وفى النهاية تحكم المحكمة لصالحها ويحتفل الجيران مع فاطمة بانتصارهم على فتحى .

هذا الفيلم يقدم معانى مهمة تمثل عددا من الأفكار والمعتقدات السائدة فى المجتمع المصرى: سوء سلوك الأثرياء الفاضح وغدرهم (وهنا تعاقبهم الدولة ممثلة فى القضاء بطلب من عامة الناس) وأهمية التضامن بين الأصدقاء والجيران وتقدير المجتمع للمرأة العفيفة التى تنجح فى مقاومة الإغواء ، ويعتمد الحل الذى ينتهى إليه الصراع الذى يدور فى الفيلم على اتباع القيم الأساسية للمجتمع المصرى لا على ضربة حظ مفاجئة كما هو الحال فى أفلام وقصص سابقة .

أما فيلم "عايدة"، والذى عرض لأول مرة فى سنة ١٩٤٢، فإنه واحد من أعمال أم كلثوم القليلة التى لم يكتب لها النجاح، ويمكن أن يعد - جزئيا - دليلا آخر على تفضيل المشاهدين فى ذلك العصر للأفلام التى تدور فى جوهرها حول موضوعات مصرية، فالفيلم تدور أحداثه حول حياة فتاة مصرية تحلم بالغناء فى الأوبرا، وهى ابنة رجل فقير يعمل فى عزبة أحد الأثرياء. يغرم ابن هذا الثرى بالفتاة، ولكن تحول عقبات كثيرة دون زواجهما ، تتلقى عايدة منحة دراسية من معهد الموسيقى العربية، وتقوم بدور البطلة فى نسخة عربية من أوبرا "عايدة"، وتنال إعجاب المعهد لأدائها الرائع وأول من يهنئها على ذلك الرجل الثرى .

ينتهى الفيلم فى نسخته الأولى عند هذه النقطة، أى فور انتهاء تمثيل الفصل الثانى من أوبرا "عايدة" العربية. هذه النهاية المفاجئة، والتى تجىء دون حل عقدة قصة الحب، اعتبرت واحدا من أسباب عدم نجاح الفيلم. ومن بين الأسباب الأخرى:

طول الجزء الأوبرالى، والذى يعتمد على تعاقب الألحان الإلقائية والمقطوعات الثنائية والمقطوعات الشبيهة بالآريا (المقطوعة الغنائية المنفردة) على الطريقة الأوروبية، وهو الأمر الذى انتقد لعدم ملاءمته لأذواق الجمهور المصرى. فضلا عن ذلك فإن أم كلثوم تمثل دور الأميرة الحبشية عايدة وقد طلى وجهها باللون الأسود، وهو ما تسبب فى فزع المشاهدين - والذين لم يذهب الكثيرون منهم لمشاهدة الفيلم إلا لرؤية النجمة التى تقوم

بالبطولة الغنائية - حتى أن انتباههم قد انصرف عن بقية عناصر الفيلم ، وبعد تسعة أشهر عرض الفيلم فى نسخة ثانية تم فيها تلافى هذه المشكلات، وطلب من زكريا أحمد وبيرم التونسى إعداد أغان جديدة لجعل الفيلم أكثر جاذبية. والنتيجة أن المشاهدين أثنوا على التحسينات التى أدخلت على الفيلم وحازت الأغانى رضاهم، ولكن الفيلم ككل لم ينل الإعجاب الذى حظيت به أفلامها الأخرى (١٨) .

كان فيلم "فاطمة" آخر أفلام أم كلثوم، ولعل من أسباب توقفها عن العمل فى السينما تأثر عينيها بالإضاءة القوية المستخدمة فى هذا المجال. وبالإضافة إلى ذلك فإنها، رغم خبرتها، لم تكن ممثلة محترفة، وربما قد أحست بأنها قد استنفدت الأدوار التى يمكنها أن تكون مقنعة فيها. وبوصولها إلى منتصف الأربعينيات من عمرها فى سنة ١٩٤٧ كانت أغلبية نجمات السينما الأخريات اللائى كن يمثلن أدوار البطولة أصغر منها بعشر سنوات على الأقل. وهؤلاء لعلهن لم يكن قادرات على منافسة أم كلثوم صوتا، ولكنهن كن قادرات على منافستها شكلا، لاسيما فى أدوار الفتاة البريئة التى كانت تمثلها.

توقف أم كلثوم عن العمل فى السينما على الأرجح لم يكن نابعا عن قرار نهائى قصدت به حقا ألا تظهر فى السينما مرة أخرى. لقد درست عددا من العروض التى قدمت إليها فيما بعد، ومن بينها فيلم تتقاسم بطولته مع محمد عبد الوهاب، ولكن لم تسفر هذه العروض عن تمثيلها لأية أدوار سينمائية جديدة، فقد شغلت - كعهدها طوال مشوارها الفنى - باختيار أغانيها الجديدة حتى أنها لم تجد الفرصة للاشتراك فى تلك الأفلام .

احتفظت أغانى أم كلثوم ذات النزعة الشعبية بجماهيريتها لعشرات السنين، وظلت أغنيات بعينها تلقى إقبالا جماهيريا لفترات أطول، وهى "الآهات" (١٩٤٣) و"الأولة فى الغرام" (١٩٤٤) و "الورد جميل" (١٩٤٧) و "غنى لى شوى شوى" (١٩٤٥) و "أنا فى انتظارك" (١٩٤٣) و "أهل الهوى" (١٩٤٤) و "الأمل" (١٩٤٦) ، ولكن الإقبال على أغانيها السابقة على هذه الأعمال لم يطل إلى هذا الحد، فأغانى

الثلاثينيات لم تكن تقدم فى الحفلات أو تباع بكثرة (رغم تقديمها إذاعيا) بعد الإقبال عليها فى الفترة التى تعقب تقديمها لأول مرة ، هذه الأغنيات أعيد إصدارها بعد وفاة أم كلثوم باعتبارها أعمالا فنية مثيرة للاهتمام من نتاج عصر مضى .

ولكن أغانى أم كلثوم فى تلك الفترة لم تكن تخلو من أساليب أخرى؛ إذ إن رياض السنباطى ومحمد القصبجى قد لحنا لها أغان جديدة ظل معظمها يلقى إقبالا جماهيريا لفترات طويلة، ومن أبرز تلك الأغنيات أغنية القصبجى "رق الحبيب". إلا أن مساهمة السنباطى والقصبجى فى أغانى أم كلثوم قد تغيرت أثناء الأربعينيات، فألحان السنباطى لها ازدادت تدريجيا حتى أسهم بألحانه فى جميع أفلامها، وأخذ يكون ما صار يعرف بأنه مجال اختصاصه، وهو القصيدة المغناة. أما دور القصبجى باعتباره ملحن أغانى أم كلثوم فقد أخذ يقل، وبعد عام ١٩٤٦ لم تغن أيا من ألحانه بالمرة، ولكنه ظل يقدم إليها أغان جديدة كانت ترفضها دائما بعد أن لحن بعضها بتشجيع منها. [١٩] إلا أنه استمر يلحن لغيرها من المطربين ويتولى إدارة فرقة أم كلثوم الموسيقية ويعمل بها عازفا، وظل من أصدقائها الشخصيين المقربين حتى وفاته فى عام ١٩٦٦ .

الكلاسيكية الجديدة

فى سنة ١٩٤٦ قدمت أم كلثوم مجموعة من القصائد الجديدة، ومعظمها من نظم أحمد شوقى وتلحين رياض السنباطى ، هذه القصائد العشر، والتى تتميز بنهجها المجدد فى التراث الموسيقى العربى، لازمت أم كلثوم حتى أواسط الخمسينيات؛ إذ إنها لم تقدم غير سبع أغنيات أخرى أثناء هذه الفترة. كان رصيدها الغنائى الجديد، من ناحية، نتيجة طبيعية لخبرتها فى تأدية هذا الجنس الغنائى ولأفضليته لديها؛ فلم تكد تخلو سنة واحدة من سنوات مشوارها الفنى قبل عام ١٩٤٦ من قصائد جديدة، كما أن كل فيلم من أفلامها الروائية قد اشتمل على قصيدة على الأقل ، وفى الوقت الذى كانت تولى القدر الأعظم من اهتمامها فيه إلى أغانى زكريا التى انتهج فيها نهجًا جماهيرى النزعة، ضمت بعضا من قصائد أبو العلا محمد إلى الأغانى التى كانت تقدمها فى حفلاتها العامة .

ومن ناحية أخرى فإن أغانى بيرم وزكريا - والتى كانت أم كلثوم قد بدأت تركز نشاطها الغنائى عليها - كانت تختلف اختلافا شديداً عن أشعار شوقى ورامى الصعبة بموسيقاها المعقدة التى وضعها السنباطى، والتى تحول اهتمامها إليها على نحو مفاجئ ، ومن المؤكد أن أحد أسباب هذا التحول المشكلات القضائية بينها وبين زكريا. ومع ذلك فإن تفضيل أم كلثوم لتلك الأشعار يمكن أن يعد جزءا من تيار اجتماعى وسياسى عميق وقوى يهدف إلى التأكيد من جديد على أن الإسلام والحضارة العربية التقليدية هما أساس النظام الاجتماعى ، مجموعة القصائد هذه ركزت الانتباه - فى الوقت الذى قدمت فيه - على هذا الجنس الغنائى ؛ فصار جمهور أم كلثوم، من ذلك الوقت فصاعدا، يعدها صاحبة إسهام مهم فى تأدية القصائد وفى صياغة نزعة الكلاسيكية الجديدة. لقد ارتبطت النصوص الشعرية وكذلك الأسلوب المميز لأم كلثوم بالتعبير الإسلامى بروابط قوية، فأكدت هذه النزعة الكلاسيكية الجديدة مرة أخرى على قيمة الصيغ والأعراف العربية والإسلامية كأساس للتنمية الثقافية .

ارتبطت هذه النزعة بردود الفعل التى كانت تصدر عن المصريين بتأثير من الاتجاه التغريبى، وسواء أكانت ردود الفعل هذه معارضة للأخذ بأسباب الثقافة الغربية أو مؤيدة له فإنها فى كثير من الأحيان كانت مستمدة من جانب أو آخر من جوانب الإسلام. فمذهب جمال الدين الأفغانى ومحمد عبده - القائل، فى بداية القرن، بأن تحديث المجتمع العربى ينبغى أن ينبع من العقيدة الإسلامية - كان له هو والمناقشات المتصلة به تأثير بالغ على قادة الجيل التالى. وكما يقول بيير كاكيا فى معرض تحليله لفكر طه حسين ومعاصريه فى العشرينيات :

> **بوجه عام... يمكننا أن نقول إن المحافظين كانوا ينظرون إلى تقليد معاصريهم الجهلاء للغرب على أنه مرادف لانتصار المادية والانحلال الخلقى على الإسلام وعلى الروحانية التى يعتقد أنها متأصلة فى الشرق؛ وكانوا يؤمنون بأن جميع المشكلات المستجدة يجب حلها بما يتمشى مع القرآن والسنة كما فسرها الأوائل من ثقاة المسلمين. وفيما يتعلق بالأدب، كان أصحاب**

النزعة المحافظة يربطون اللغة العربية بالقرآن، إذ إنهم كانوا يعتبرونها "أم" اللغات جميعا ويعتبرونها تراثا مقدسا لا يحق للمحدثين أن يدخلوا عليه أي نوع من التغيير، كما أنهم كانوا يؤثرون الأسلوب "الرفيع" المنمق الذي ساد في الأدب العربي المكتوب بعد القرن العاشر [٢٠] .

وعندما نزل "دعاة التحديث" إلى حلبة الصراع، وجد عدد منهم أنه من الضروري إثبات صحة آرائهم على أساس من الدين وشرح موقفهم من أمور مثل "طبيعة الوحي القرآني وملاءمة رسالته لدولة مسلمة في العصر الحديث" [٢١] . كان الدين الإسلامي في أغلب الأحيان مصدر البراهين التي تستخدم في الجدل حتى إذا لم يكن الدين الإسلامي الموضوع المطروح على بساط البحث؛ ويتضح ذلك من القول التالي الذي يتحدث فيه تشارلز سميث عن سيرة الأديب حسين هيكل :

فور حل ائتلاف الوفد والأحرار في سنة ١٩٢٨ ، رمى الوفد ومعهم العلماء [هيكل] وحزبه بتهمة الإلحاد، وهي تهمة كان لا بد لهم من دفعها عن أنفسهم ، والنتيجة أنه على مدى السنوات العشر التالية ظل الإسلام وادعاء الصدق في الدفاع عنه من أهم قضايا النشاط السياسي في مصر [٢٢] .

في الأربعينيات كان الإسلام، كما هو الحال في الماضي، مصدر الحجج التي تطرح عند المفاضلة بين الخيارات المطروحة للمناقشة، وكان من المقبول على نطاق واسع أن يتخذ الإسلام أساسا فلسفياً للاحتجاج على الظلم، سواء وقع الظلم داخل البلاد أو خارجها ، وكان الإسلام في نظر البعض مصدرا مهمًا للخيارات المطروحة بدلا من الإذعان للسيطرة الأجنبية – سواء أكانت سياسية أو اقتصادية أو ثقافية – وبدلا من الأشكال المحلية لنظام الحكم الفاسد؛ ذلك أن "الشعور القومي المصري" منذ منتصف القرن التاسع عشر كان قد "أدمج في الشعور الإسلامي"، فكما تقول مني خوري :

طوال فترة الاحتلال كان تيار إسلامي قوي – تغذيه الأغلبية العظمى من الشعراء المصريين المعاصرين – يسري موازيًا

> **للتيار القومى ويصب فيه. كان هذا التيار الإسلامى مفعمًا بالحماس الدينى والشعور القومى والمقاومة الشديدة لتعديات أوروبا على العالم الإسلامى [٢٣] .**

ونما التأييد الذى لقيته تنظيمات مثل "الأخوان المسلمون" نموا سريعا أثناء أواخر الأربعينيات. ووصل عدد أعضاء هذا التنظيم وكذلك أنشطته إلى مستوى عال غير مسبوق . [٢٤] ويمكن أن تعد جاذبية المؤسسات أو السلوكيات أو أشكال التعبير الثقافى الإسلامية أحد مظاهر رغبة المصريين فى تولى زمام أمورهم، أى مظهر آخر من مظاهر الغاية التى كان المصريون ينشدونها بقولهم "مصر للمصريين". فكما تقول عفاف مارسوت :

> **يمكننا أن نقول إن حركات الاحتجاج فى مصر تصطبغ بصبغة دينية عندما يجد المصريون أن جميع سبل الحوار مسدودة وعندما يحكم البلاد نظام مستبد يلقى مساندة وتشجيعا من قوى خارجية يرى الشعب أنها تتعامل مع المجتمع المحلى على النحو الذى يحقق لها أغراضها السياسية والاقتصادية [٢٥].**

هذه المشاعر تخللت الجو العام الذى كان سائدًا فى مصر فى الأربعينيات؛ فقد أضحى الإسلام وسيلة لشحذ الهمم وحشد الجهود من أجل التمسك بقيم محلية أصيلة. وفى ظل هذه الظروف قدمت أم كلثوم قصائدها الجديدة .

لقد نشأ مفهوم الكلاسيكية الجديدة فى ميدان الأدب، ومن أهم دعاته أحمد شوقى، وهو شاعر شهير خدم فى بلاط الخديو عباس، إذ كان الناطق الرئيسى باسم الخديو أثناء العقد الأول من القرن ، وحيث إن شوقى كان مصريا ثريًا من أصل جركسى تركى فقد عرف بولائه للعثمانيين وبحملاته "الضارية" على البريطانيين. ولهذا تقول منى خورى : إن "الصورة الكريهة لإدارة كرومر، مهما كانت انطباعية أو متحيزة، هى صورة عبر عنها شوقى... وحافظ عدة مرات بألفاظ تكاد تكون على نفس القدر من القوة، وصارت نموذجا يحتذيه معظم الشعراء الأقل منهما مكانة فى هذه الفترة." [٢٦] .

كان شوقى وزميله حافظ إبراهيم من بين رواد الكلاسيكية الجديدة فى العالم العربى فى القرن العشرين؛ فبينما كان شعراء آخرون يحتذون الشعر الغربى كان شوقى وحافظ - رغم إعجابهما بالأدب الأوروبى - يؤمنان بأن المشكلة التى تواجه الشعراء العرب هى "نقص معرفتهم بإمكانات اللغة العربية وضعف ثقتهم بإمكانية تطورها." (٢٧) ونتيجة لذلك فقد استقى شوقى النماذج التى احتذاها من الأدب العربى القديم وضمَّن أعماله إشارات إلى التاريخ الإسلامى والعربى وهو يخاطب معاصريه أو وهو يتأمل أحداث العهد القريب أو ظروف الحياة المعاصرة. كتب شوقى شعره بلغة عربية فصحى رفيعة المستوى وفيه "عبر عن السمات الوجدانية المتأصلة فى الشخصية العربية وعبر كذلك عما توارثه العرب من حكمة ونظرة إلى الحياة" (٢٨) .

معنى ذلك أن شوقى، كما يقول بدوى، قد "استخدم الأسلوب المميز للعصر القديم فى التعبير عن أمور اجتماعية وثقافية وسياسية حديثة ومعاصرة تماما .... والشىء الذى نجح فيه شوقى - وهو ليس بالخدمة الهينة - هو جعل أسلوب التعبير المميز للعصر العباسى ملائمًا لمشكلات واهتمامات الحياة الحديثة إلى الحد الذى جعل الشعر قوة لا يستهان بها فى الحياة السياسية لمصر الحديثة" (٢٩) .

هذا وللقصيدة مكانة فى الثقافة العربية منذ أمد بعيد، فهى من أقدم الأجناس الشعرية العربية وتتصف بطول نصوصها بالمقارنة بغيرها من تلك الأجناس ، ووحدتها البنائية الشطر ويستخدم فيها وزن واحد وقافية واحدة من بدايتها إلى نهايتها ، ويعبر البيت الواحد عن فكرة واحدة تضيف إلى الموضوعات الأكبر التى تتناولها القصيدة، وهى موضوعات تتضمن فى المعتاد أمورًا دينية أو تاريخية أو وصفًا مفصلا للطبيعة أو الغرام، الأمر الذى يجعل القصائد فى معظم الأحيان أشعارا الهدف منها التذكير بأشخاص أو أحداث من عصر سابق ، ويستخدم فى القصيدة لغة أدبية، إلى الحد الذى يجعلها تضم كلمات وعبارات وإشارات تخرج كثيرًا عن نطاق الحديث اليومى ، ويقول إبراهيم بولاقى إن أهم خصائصها "قوة تعبيرها وإيجاز لغتها ووصفها الدقيق للمحبوب وتذوق الناس لها فى جميع أرجاء العالم الإسلامى" (٣٠) .

كان الملحنون والمطربون فى أكثر الأحيان يقتطفون من القصيدة ما بين أربعة أبيات واثنى عشر بيتا، وكانت العبارة الموسيقية تتزامن مع العبارة الشعرية وكان من المعتاد أن تأتى كل عبارة شعرية جديدة مصحوبة بتنغيم غنائى جديد ، وإذا سمع فى القصيدة المغناة وزن إيقاعى فإنه غالبا ما يكون "الواحدة" (٣١) . وكان الوقع العام المعتاد للقصيدة وقع أغنية يؤدى كل بيت من أبياتها بلحن مختلف، وإن كانت اللازمات (العبارات المتكررة) قد ظهرت فى بعض القصائد عند منعطف القرن. وكانت القصيدة، كغيرها من أجناس الغناء، تسمح بالتجديد - كما يتضح من اللازمة العامية التى تضاف فى بعض الأحيان - أو تسمح بإضافة آلات مصاحبة متنوعة أو بإدخال إيقاعات الفالس والمارش الأوروبى مثلما تسمح باستخدام قوالب إيقاعية محلية غير مألوفة فى هذا الجنس الغنائى .

قدمت أم كلثوم خمس قصائد لأحمد شوقى ورياض السنباطى الواحدة تلو الأخرى أثناء عام ١٩٤٦، وغنت أولاها فى مارس من ذلك العام، وهى قصيدة "سلوا قلبى"، والتى كان شوقى قد كتبها فى عام ١٩١٤ فى ذكرى مولد الرسول. وفى مايو قدمت قصيدة "سلوا كؤوس الطلى"، وهى قصيدة رومانسية كتبها شوقى خصيصا لها وأهداها إليها قبل وفاته (٣٢) . بعد ذلك قدمت "ولد الهدى" و "نهج البردة" وهما قصيدتان دينيتان فى موضوعهما، وتلتهما قصيدة "السودان"، والتى جاءت معبرة عن غاية سياسية سائدة، وهى تحقيق الوحدة مع السودان. ثم جاءت "النيل"، لأحمد شوقى، وترجمة رامى لـ "رباعيات الخيام" فى سنة ١٩٤٩ .

تنوعت موضوعات تلك القصائد تنوعًا شديداً ؛ فقد تناولت موضوعات تاريخية وسياسية ودينية وغرامية، وغالبا ما كان يحدث هذا التنوع فى القصيدة نفسها. ولكن تلك الموضوعات المتنوعة كانت تندرج تحت موضوع واحد يربط فيما بينها، مثل إحياء ذكرى المولد النبوى فى "سلوا قلبى" و "ولد الهدى"، وارتداء بردة النبى رمزيًا فى "نهج البردة". وكانت شطرات الأبيات تصاغ على النحو الذى يجعلها وحدات يعبر كل منها عن فكرة مستقلة تعد إضافة إلى الموضوع الأكبر فى القصيدة .

فشوقى يستهل "سلوا قلبى" بمخاطبة الحبيب ثم ينتقل إلى مدح النبى محمد ويضمن القصيدة بيتين صارا شعاراً يعبر عن المطامح الوطنية المصرية؛ فحيث إن القصيدة ظهرت فى فترة أدت فيها النزعة الوطنية المتنامية بين المصريين إلى المزيد من

إثارة الشعور العام والاستياء من استمرار الوجود البريطانى فى بلادهم والاستياء من مفاسد حكم الملك فاروق، لذلك سرعان ما تأثر المستمعون بالبيت القائل "وما نيل المطالب بالتمنى، ولكن تؤخذ الدنيا غلابا." ويصف محمد السيد شوشة الحفلات التى قدمت فيها أم كلثوم هذه القصيدة فى ذلك الوقت بقوله :

> **عندما انتهت الحرب العالمية الثانية وبدأ الناس يطالبون بجلاء المستعمرين من وادى النيل تحولت حفلاتها إلى ما يشبه مظاهرات سياسية ألهبت فيها الشعور الوطنى، إذ كانت تحرص على غناء قصيدة شوقى "سلوا قلبى" فى كل حفلة من حفلاتها، وفيها تصيح – وسط عاصفة من الحماس الوطنى – "وما نيل المطالب بالتمنى، ولكن تؤخذ الدنيا غلابا" (٣٣).** [ترجمة عكسية]

وبهذا صارت قصيدة "سلوا قلبى" تعرف بأنها تعبير وطنى مثلما تعرف بأنها تعبير دينى (٣٤) .

وفى قصيدة "ولد الهدى" يقول شوقى: "الاشتراكيون أنت إمامهم، أنصفت أهل الفقر من أهل الغنى". قصائد كتلك – وكذلك قصيدة "السودان"، والتى "تعبر عن أملنا الوطنى فى الوحدة مع السودان" – كانت تذاع أو لا تذاع تبعا للمواقف السياسية التى تتخذها الحكومة فى ذلك الوقت وتلتزم بها الإذاعة المصرية؛ فبعد تقديم قصيدة "ولد الهدى" لأول مرة لم تكد تذاع ثانية حتى بدأت تذاع من جديد بعد ثورة ١٩٥٢ . أما قصيدة "السودان" – والتى لقيت إقبالا جماهيريا فى أواخر الأربعينيات – فلم تذع إلا نادرا بعد أن أقرت حكومة الرئيس عبد الناصر باستقلال السودان (٣٥) .

ولعل "نهج البردة" أكثر قصائد شوقى تأبيا على الفهم. كتب شوقى تلك القصيدة على غرار قصيدة "البردة" التى كتبها البوصيرى فى القرن الثالث عشر، فقد استمدت قصيدة شوقى قافيتها ووزنها من قصيدة البوصيرى، ومن الضرورى فى أغلب المواضع أن يكون المستمع على علم بقصيدة البوصيرى حتى يفهم معنى قصيدة شوقى .

السنباطى أيضا أخذ بالنزعة الكلاسيكية الجديدة، فابتدع شكلا موسيقيا ذا نزعة كلاسيكية جديدة يعادل التعبير الشعرى الذى أبدعه شوقى، وأدى نجاح

السنباطى فى وضع هذا الجنس الشعرى القديم فى قوالب جديدة إلى فتح سبل للإبداع فى أغانى أم كلثوم، حتى صارت القصيدة السنباطية عماد رصيد أم كلثوم الغنائى فى بقية مسيرتها الفنية .

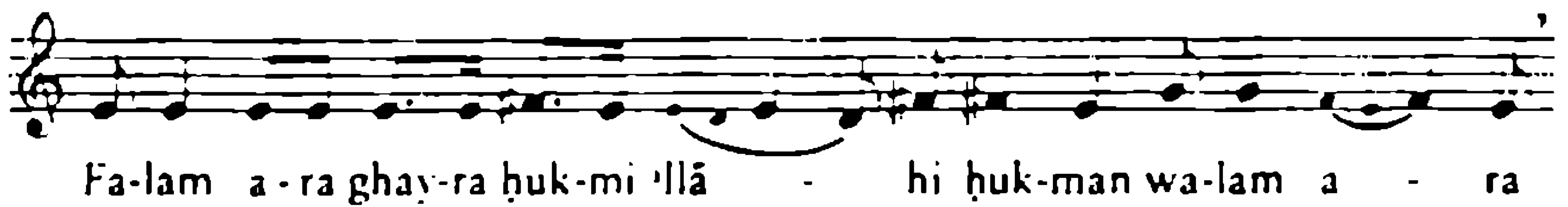
فى الوقت الذى قدم فيه السنباطى وأم كلثوم أول عمل مشترك لهما فى الثلاثينيات لم يكن قد مضى وقت طويل على انتقاله إلى القاهرة من المنصورة. وكان فى ذلك الوقت شابا يتمتع بميزة حصوله على دبلوم معهد الموسيقى العربية. ولكن من الصعب تحديد خصائص أغانيه الأولى لأم كلثوم: فلم يُثَبت أسلوبه المتميز إلا فى الأغنيات التى لحنها لها فى الأربعينيات (٣٦) .

صار السنباطى تراثيا مجددا بلا منازع بفضل قصائده. لقد اقتدى بعدد من زملائه الأكبر سنا فى استخدام عناصر موسيقية عربية قديمة، وعلى رأسها عدد من المقامات والحركة اللحنية التدريجية وأجناس غنائية من بينها القصيدة. وكان الملحن داوود حسنى قد استخدم مقامات قديمة فى أدواره كان قد بطل استخدامها، مثل الزنجاران، ولحن كامل الخلعى موشحات جديدة ، قوبلت ألحان هذين الرجلين باستحسان المتعلمين تعليمًا راقيًا من المصريين المهتمين بتاريخ ثقافتهم ، ولكن أعمالهما أفادت أيضا فى تذكير بقية أفراد الشعب المصرى بتراثهم وبما يمكن أن يكون للفنون والتقاليد العربية من قيمة فى العصر الحديث .

وأبقى السنباطى فى جميع الألحان التى وضعها لنصوص شوقى على الشكل المعمارى المعقود الذى اتصفت به الألحان العربية الكلاسيكية، فاللحن يبدأ عادة بالطبقات المنخفضة من المقام الموسيقى المستخدم ويستمر اللحن على هذا النحو داخل هذا المدى حتى يصعد إلى الطبقات الأعلى من المقام نفسه. ثم تأتى الانتقالات إلى مقامات أخرى، وتشكل تلك الانتقالات المقامية الجزء الأوسط من اللحن، وبعد ذلك تنتهى القصيدة بالهبوط إلى المقام الذى بدأت به ، هذا الشكل المعمارى استخدمه السنباطى فى تأليف ألحان معقدة، ألحان يصعب على المطرب العادى تأديتها ولكنها تتلاءم تماما مع أم كلثوم؛ فقد أدخل السنباطى تجديدات من بينها خطوط الباص واشتملت موسيقاه من آن لآخر على مسحة من الهارمونية كما فى صياغاته الموجزة للائتلافات الثلاثية فى اللحن أو الموسيقى المصاحبة للأغنية. وأضاف السنباطى إلى الفرقة الموسيقية سبع أو ست كمنجات بالإضافة إلى التشيللو والكونترباص والعود والقانون والرق والناى، واستخدم بعضا من الآلات الجديدة التى كثر استخدامها فى

الأفلام وكذلك فى الأغانى التجريبية التى قدمها عبد الوهاب ، هذه الفرقة الموسيقية الكبيرة كانت تعد فى زمانها فرقة حديثة ملائمة ومثيرة للاهتمام ، ولكن المطرب – كما فى أغانى زكريا أحمد – كان لا يزال يحتفظ بالدور الأساسى فى العمل ، وكانت الفرقة الكبيرة تعزف اللازمات بكامل عددها ولكنها كانت تقوم أيضًا بعملها كتخت عندما تغنى أم كلثوم .

لقد أدخل السنباطى فى أعماله لمحات موسيقية جديدة دون أن يتعارض ذلك مع اتخاذ الأعراف الموسيقية العربية أساسًا لها، والنتيجة أن تجديداته أدت إلى إحياء جنس غنائى قديم وجعله ملائما لتعبير موسيقى جديد، ولذلك اكتسبت أعماله طابعا كلاسيكيا جديدا من الناحية الموسيقية، مثلما هى ذات طابع كلاسيكى جديد شعريا، وتحولت إلى "تراث" فى الموسيقى العربية بمقارنتها بـ "حداثة" محمد عبد الوهاب والتى يعتقد أنها تحاكى الموسيقى الغربية إلى حد الإفراط .





المثال ٦: مقطع من "سلوا قلبى"

ربط أداء أم كلثوم للقصيدة بين التقاليد العربية الأصيلة المتبعة فى إلقاء وغناء الشعر وبين تلاوة القرآن، وكان من الطبيعى أن تصير القصيدة – بلغتها الرفيعة وموضوعاتها الجادة – مجالا لاستعراض المهارات التى اكتسبتها بتلاوتها للقرآن ، وهو ما يتضح من أدائها لقصيدة "سلوا قلبى" (انظر المثال ٦). ففيها يستبدل بالبناء المفكك وزنيًا أداء غير منتظم إيقاعيا يعتمد فى معظمه على العلاقة بين الصوائت الطويلة والصوائت القصيرة على نحو يقارب ما تتميز به تلاوة القرآن؛ فهى تُبْقِى درجات الصوت دون تغيير وهى تنطق صوامت مثل الميم واللام (كما فى "إلهى").

ولهذا فرغم بساطة الخط اللحنى نسبيا فإن أم كلثوم تلفت الانتباه إلى عبارات مهمة مثل "حكم الله" و "باب الله"، وذلك باستخدام مجموعة من النغمات فى غناء المقطع الواحد وبتغيير لون الطبقة الصوتية وهى تنطق بالكلمات بوضوح تام .

اشتملت الألحان التى وضعها السنباطى لأم كلثوم على انتقالات إلى مقامات غير متوقعة وحركات لحنية غير مألوفة داخل مقامات مألوفة؛ فقصيدة "سلوا قلبى"، على سبيل المثال، تبدأ بالرست ثم تنتقل من خلال عدة تنويعات فى هذا المقام إلى النكريز والبياتى والنهاوند والحجاز كار والبياتى نوى وأخيراً تعود إلى الرست. تعبير السنباطى القوى عن المقامات – موسيقيا وانفعاليا – مع انتقالاته المقامية يميز أعماله الموسيقية بمستواها الرفيع وتعقيدها ويميزها عما سواها من أعمال بسيطة متوسطة المستوى [٣٧] .

وفى "سلوا كؤوس الطلى" (المثال ٧) كتب السنباطى مقدمة تعزفها آلات الفرقة الموسعة الجديدة معا بحيث يدخل صوت أم كلثوم مع البيت الأول كاملا، ثم تعيد أم كلثوم هذا البيت، ويعقبه البيت الثانى ويأتى فى نهايته قفلة طويلة نسبيا. ويغلب على اللحن الاعتماد على المقطع اللفظى. وتتسم الموسيقى المصاحبة بالكثافة أثناء المقدمات واللازمات وبعدم الكثافة أثناء الأداء الصوتى. وليس للهارمونية وجود فى قصائد السنباطى إلا نادرا جدا ، ويعد البيت الثانى مثالا على طريقة السنباطى المعتادة فى التعامل مع النص على النحو الذى يؤدى إلى مد القفلة. وكمعظم أغانى السنباطى أتاحت هذه الأغنية فرصة كبرى للإعادات المتنوعة، ومن أمثلة ذلك فى هذه القصيدة العبارة التى تقول "عادها الشوق"، ولا تكاد قصيدة من قصائد السنباطى لأم كلثوم تخلو من ملامح مماثلة ، والشىء الذى توضحه هذه الأمثلة هو الإبداع الفنى المستمد من عناصر ثقافية أصيلة: فكلاسيكية السنباطى الجديدة وأسلوب أم كلثوم كلاهما واضح المعالم وقائم فى الوقت نفسه على تقاليد فنية كانت متبعة فى زمن سابق.

شاركت أم كلثوم مشاركة فعالة فى الإعداد لتحويل القصائد إلى أغان، بل لعلها كانت صاحبة الكلمة العليا فى هذه العملية؛ إذ إنها كانت تختار النصوص والملحنين وتجرى ما ترتئيه من تعديلات فى كل من النص واللحن، وكانت تنتقى أبيات دون غيرها وفى بعض الأحيان تعيد ترتيب أبيات القصيدة وتستبدل الكلمات التى ترى أنه

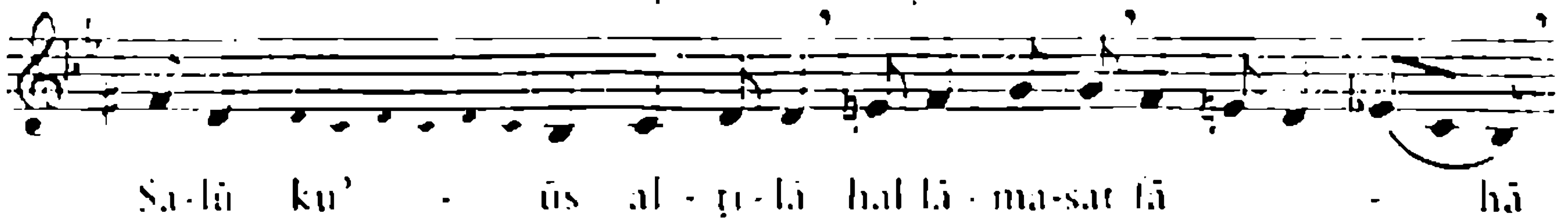
من الصعب استيعابها أو غناؤها. فى قصيدة "سلوا قلبى"، على سبيل المثال، انتقت واحدا وعشرين بيتا من بين أبيات القصيدة البالغ عددها واحداً وسبعين . وإذا رقمنا أبيات قصيدة شوقى من واحد إلى واحد وسبعين فإن الترتيب الذى اختارته أم كلثوم للأبيات المنتقاة هو: ١- ٦، ١١، ١٥ ، ١٧- ١٨ ، ٢٥ ، ٤٨ ، ٥١- ٥٤ ، ٦٠ - ٦٤ . كما غيرت كلمتين فى هذه الأبيات. [٣٨] لقد صارت القصائد ذاتها وطريقة أم كلثوم فى الإعداد لتحويلها إلى أغان اثنتين من السمات المميزة لسيرتها كمطربة .

تزامن مع هذه الأنشطة الفنية الرائدة قيام أم كلثوم بتعزيز مكانتها فى مجال النشاط الغنائى ولاسيما فى الإذاعة المصرية؛ فقد انضمت إلى لجنة الاستماع، وهى اللجنة التى تختار المواد الموسيقية التى تبثها الإذاعة ، أنشئت هذه اللجنة فى عام ١٩٣٥ وكان أعضاؤها فى بادئ الأمر جعفر والى باشا ومنصور عوض ومدحت عاصم ومصطفى بك رضا وعضو آخر اسمه محمد فتحى، ولهذا تساءلت مجلة "روز اليوسف" عمن يمكن أن يكون محمد فتحى هذا واعترضت على أن اللجنة لا تضم بين أعضائها أيا من الملحنين "الذين يعرفهم الناس" مثل زكريا أحمد.[٣٨] وأثناء الأربعينيات انضم زكريا إلى اللجنة مثلما انضم محمد القصبجى ورياض السنباطى وحافظ عبد الوهاب. أصبحت أم كلثوم رئيسا للجنة، ومنحتها هذه المكانة المتميزة الفرصة لحماية مصالحها الشخصية وممارسة نفوذها من أجل الوصول إلى مراكز تريدها ومن أجل صالح أفراد يهمونها ، وأسفرت جهودها عن إنشاء استوديو [٣٩]، وهو أحدث استوديوهات التسجيل فى مصر فى عصره، وقد بنى الاستوديو وفقاً للمواصفات التى وضعتها أم كلثوم. ويصف سامى الليثى كيف كانت هذه اللجنة تمارس عملها فى سنة ١٩٥٢، فيقول: "إذا لم يرتح أعضاء اللجنة إلى أغنية ما فإنهم يتركون لأم كلثوم اتخاذ القرار بشأنها: [٤٠] .

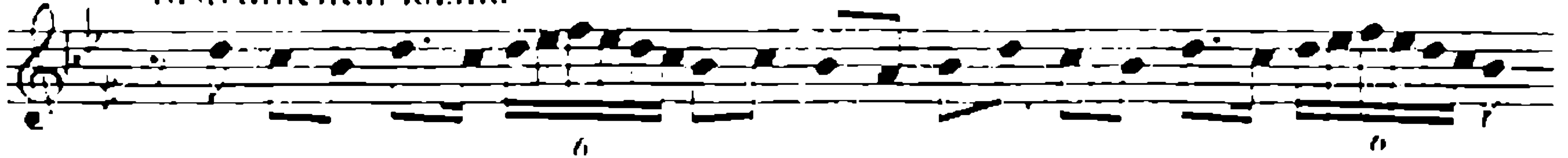
♪ = 120
Introduction



First line, the resonance is predominantly frontal.



Instrumental lāzma



First line, second rendition with frontal resonance. to lāzma

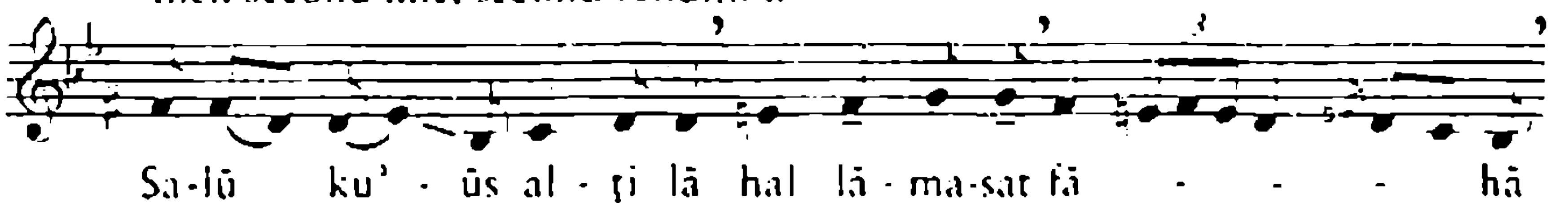


Second line





First line, third rendition,
then second line, second rendition



المثال ٧ : مقتطفات من « سلوا كؤوس الطلى » .

Instr.

Wa- 'stakh bi-rū l'lrā - ḥa ha - l mas-sat

tha-nā - - yā - - - - - - - - - - - -

- - - hā

Varied repetitions from the final third of the performance.

(vamp by violin, ʿud, nay, percussion)

Wa-ʿā - da-hā- 'l-shawq Wa-ʿā -

(vamp as above)

da - hā 'l-shawq Wa-ʿā - da-hā - 'l-shawqu lil-aḥ

bā - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

(vamp as above) (vamp as above)

- - - b Wa-ʿā - da-hā 'l-shawq

lil-aḥ-bā - b, Faʿn[m] - ba - ʿa-thar tab-kī, faʿn - - -

ba - ʿa-thar tab-kī, Faʿn[m] - - - - - ba - ʿathat

tab - kī, tab - kī, wa - ʿā - da hā - 'l-shawq [continues]

المثال ٧: بقية المقتطفات من "سلوا كؤوس الطلى"

صارت سيطرة أم كلثوم - ومعها عبد الوهاب - على موجات الأثير من الأشياء المألوفة وعبر عنها نجيب محفوظ فى حوار بين شخصيتين من شخصيات رواية شهيرة له أصدرها فى سنة ١٩٤٩؛ إذ يقول على لسان مطربة ناشئة: "صارت الإذاعة حكرا على أم كلثوم وعبد الوهاب." (٤١) . وكانت علاقة أم كلثوم بالإذاعة علاقة أساسها اعتماد كل منهما على الآخر؛ فعلى حد قول أحد الموسيقيين من جيل الشباب :

لقد كانوا فى حاجة إليها مثلما كانت هى فى حاجة إليهم، ولذلك فعل رؤساء الإذاعة لأم كلثوم أكثر مما فعلوا لأى مطرب آخر. ولكن طرفا أو آخر لابد أن يستفيد من هذا الوضع؛ ففى الإذاعة استوديو جيد لأن أم كلثوم كانت فى حاجة إليه، ومازال الاستوديو باقيا ويستفيد منه الآخرون. لقد فعلت أم كلثوم للإذاعة ما فعله فريد الأطرش للسينما؛ فصناعة السينما ما كان يمكن أن تكون كما هى الآن لولا أن أسهم فريد فى بنائها (٤٢) . [ترجمة عكسية]

هذه النظرة المنصفة إلى أحداث الماضى لم يشترك فيها معاصرو أم كلثوم إذ إن رغبتها فى السيطرة كانت آخذة فى التكشف بوضوح أثناء الأربعينيات؛ فالمطربة سعاد محمد، على سبيل المثال، ظلت تشكو على مدى عشرات من السنين من تحكم أم كلثوم عمليًا وموسيقيا فى الإذاعة: "حازت أم كلثوم على تأييد الشعب المصرى بأسره لها حتى صار يهتم بها أكثر مما يهتم بشخصياته السياسية البارزة، ووظفت وزارة الإعلام بالكامل لخدمتها" . (٤٣) وأدى وجودها الدائم على موجات الأثير إلى جذب انتباه بعض المستمعين وإثارة استياء البعض الآخر؛ فالجيل الأصغر سنا على وجه الخصوص كان يفضل بعضا من المطربين والمطربات الأصغر سنا، مثل ليلى مراد ومن بعدها عبد الحليم حافظ فى الخمسينيات. وكان الكثيرون، على أى حال، يفضلون التنوع فيما يستمعون إليه. ولذلك شهد عقد الأربعينيات بداية انتشار رأى ينطوى على تناقض فى شأن أم كلثوم، وهو الرأى القائل بأنها مطربة موهوبة وآسرة ومثقفة وأن وجودها الدائم والمطول قد صار أمرا مملا .

رشحت أم كلثوم نفسها لرئاسة نقابة الموسيقيين لأول مرة فى سنة ١٩٤٥ وفازت بهذا المنصب بالفعل، ولكنها واجهت معارضة متعددة الأشكال؛ فخليل المصرى - وهو موسيقى نقابى كان مديرا لشركة أوديون للأسطوانات - قد شكك فى قدرتها على

رئاسة النقابة قائلا: طالما ضمت النقابة رجالا فينبغى أن يتولوا قيادتها ، وكان رد أم كلثوم عليه : "أنا أيضا قادرة على تولى قيادة النقابة. أنا أيضا عندى أفكار وحلول للمشكلات." ورد المصرى عليها بقوله: "ولكن الرجال قوامون على النساء!" وهنا قالت أم كلثوم: "بإمكان المرأة أن تكون رئيسا،" وصارت رئيسا للنقابة بالفعل (٤٤) .

عرفت أم كلثوم بقوة شخصيتها، والتى تبدت فى أشكال عدة ، وكانت تصر على أن تؤخذ آراؤها على محمل الجد وأن يدار النشاط الموسيقى التجارى بطريقة ترضيها، وعرفت كذلك بذكائها الحاد وسخريتها اللاذعة، (٤٥) وقيل كثيرا إنها كانت لاذعة العبارة إذا ما أثيرت حفيظتها أو طولبت بدفع الضرائب. ويقول مدحت عاصم، فى معرض حديثه عن غرورها الذى لا تحيد عنه، إنه ذكرها ذات يوم بأنه كان فى قصر آل عبد الرازق أثناء غنائها فى إحدى مناسباتهم وأنه لاحظ كم كانت خائفة فى تلك الليلة، وهنا قالت أم كلثوم: "لأ، همَّ اللى كانوا خايفين منى" (٤٦) .

تأثير القصائد الجديدة والأغانى الجماهيرية

عندما اختارت أم كلثوم هذه القصائد فى سنة ١٩٤٦ حذرها أصدقاؤها وزملاؤها من ذلك لاعتقادهم بأن أحدا لن يود الاستماع إلى شعر الغزل القديم بلغته الرفيعة ومعانيه الإضافية الجادة الدينية والأخلاقية ، ويبدو أن قرار المضى قدما فى هذا السبيل كان قرار ام كلثوم وحدها؛ إذ قالت إن "جمهورى فى حالة وجد صوفى." (٤٧) وقالت إنها على يقين من أن المستمعين سوف يتذوقون تلك القصائد ويعجبون بها وأضافت أن المشاعر الدينية لدى مستمعيها سوف تجعلهم يستوعبون أغان معقدة مثل "نهج البردة" بل ويستمتعون بها. كانت أم كلثوم تعتقد أن خلفيتها كواحد من المشايخ صفة مشتركة بينها وبين الكثير من المصريين، الأمر الذى سوف يضمن لها تجاوبهم مع القصائد الدينية.

والحقيقة أن القصائد حازت قبولا طيبا بين مستمعى أم كلثوم ؛ فقد حظيت بإطراء موسيقيين متعلمين تعليما عاليا من أمثال محمود الحفنى، إذ إنه اعتبر قصيدة "السودان" لحنا يحتذى وطالب بمزيد من الاهتمام بالقصائد، الجديد منها والقديم، باعتبارها من المكونات الأساسية للتراث الأدبى والموسيقى العربى، وأثنى على أم كلثوم باعتبارها "مركز الزعامة الفنية فى مصر" (٤٨) .

أذيعت القصائد كثيرا على موجات الإذاعة المصرية على مدى السنوات العشر التى أعقبت تقديم أم كلثوم لها لأول مرة؛ ففى عام ١٩٥٥ على سبيل المثال أدرجت "سلوا كؤوس الطلى" و "السودان" و "نهج البردة" و "سلوا قلبى" و "ولد الهدى" باستمرار فى برامج الإذاعة، مما جعلها تحتل فترات طويلة نسبيا تراوحت بين خمس عشرة دقيقة وخمس وثلاثين دقيقة لكل منها (٤٩) ، بالإضافة على ذلك فقد قدمت أم كلثوم هذه الأغنيات فى حفلات ليس الغرض منها إلا الترفيه عن الحاضرين، كما حدث فى الاحتفال بعيد ميلاد الملك فيصل فى العراق وفى حفل خيرى سنوى بنقابة الموسيقيين ضم بين فقراته ممثلا كوميديا وراقصة بالإضافة إلى أم كلثوم .

حققت القصائد نجاحا عظيما بين المستمعين الذين يقل حظهم من الثقافة عن حظ الدكتور الحفنى. صحيح أن هؤلاء المستمعين قد لا يقدرون على تأدية هذه الأغنيات ولكنهم على دراية بالعبارات الموسيقية وأسلوب أم كلثوم فى الإلقاء مثلما هم على دراية بالتلاوة القرآنية؛ فالمصادر الأولية لهذه القصائد، موسيقيا ونصيا، مصادر عربية ومصرية وإسلامية ، وإذا كان لا يقدر على قراءة شعر شوقى أو إلقائه إلا القليل من المصريين فالكثيرون منهم كانوا فيما يبدو يعرفون أنه شاعر مصرى عظيم وأن شعره يسهم فى إحياء ذكرى شخصيات وأحداث من التاريخ العربى، قديما كان أم معاصرا. ومن لم يكن يعرف كان المذيعون يعطونه نبذة عن الخلفية التاريخية للجديد من الأغنيات .

أصبحت أم كلثوم المطربة التى "جعلت الجماهير تحفظ الشعر" من خلال تسجيلاتها لنصوص شوقى؛ ففى عام ١٩٤٨ كتب الحفنى يقول :

> **يبدو وكأن شوقى قد عاد إلى الحياة [كنتيجة لغناء أم كلثوم لقصائده .....] فالناس يدندنون بها وهم فى بيوتهم وكذلك وهم يسيرون فى الشارع، وكذلك يفعل الماشى فى الحديقة والطالب فى المدرسة ، بل إن الأميين الذين لم يسمعوا بشوقى أو بشعره من قبل صاروا يعرفون شعره عن ظهر قلب (٥٠) .**
>
> [ترجمة عكسية]

وردد الكثير من الكتاب الاعتقاد نفسه على مدى السنين التالية، وارتبط اسم أم كلثوم وإلى الأبد بما كان يعتقد أنه أفضل ما فى الأدب العربى؛ واستقر الرأى على أنها المطربة التى قربت هذا التراث من عامة الناس. (٥١) وعلى حد قول صديق من

المثقفين عام ١٩٩٢ : "عندما كنت طالبا فى الجامعة]فى الستينيات [كان بواب عمارتنا يعرف أننى أحب الموسيقى، وكان يسألنى من وقت إلى آخر 'هل سمعت أغنية أم كلثوم الجديدة؟' ثم يردد أبيات من الشعر! كان الرجل أميا وغير متعلم ولكنه كان يستطيع ترديد شعر رائع حفظه باستماعه إلى أم كلثوم!" (٥٢) لقد اصطبغت صورتها فى أذهان الجماهير بصبغة هذه القصائد، مما أسهم كثيرا فى إكسابها صورة المرأة العربية المتعلمة المتدينة الجديرة بالاحترام .

جعلت القصائد من رياض السنباطى أهم ملحنى أم كلثوم وأقدر أساتذة هذا الجنس من الغناء فى العالم العربى.(٥٣) فقد داوم على إمدادها بالقصائد طوال اشتغالها بالغناء بتلحين نصوص لأحمد رامى وحافظ إبراهيم وإبراهيم ناجى والكثيرين غيرهم. وصارت تلك القصائد وسيلة أكسبتها المزيد من الجاذبية فى العالم العربى أجمع، وهذا ما عبر عنه الشاعر السودانى محمد المهدى المحجوب بقوله: "أم كلثوم، بنطقها العربى السليم وباختيارها لأروع القصائد العربية وبأدائها المرتبط جوهريا بتلاوة القرآن، أثارت شيئا عميقا وأساسيا فى قلوب السودانيين." (٥٤) وفى حديث لأم كلثوم مع عدد من السفراء العرب قالت: "أنا أعتز بغناء القصائد العربية، وخصوصا القصائد الدينية؛ فالقصائد هى أساس الغناء العربى ويعود تاريخها إلى ما يزيد عن ثلاثة آلاف عام" (٥٥) .

قصائد شوقى التى غنتها أم كلثوم – وهى قليلة العدد نسبيا كما رأينا – اكتسبت أهمية فائقة فى مشوارها الفنى؛ وهذا ما يعبر عنه عبد الوهاب بقوله: "أعظم شىء منحته أم كلثوم للغناء العربى هو المجموعة التى غنتها من قصائد شوقى" (٥٦) . ويقول سامى الشوا: "لقد أعادتنا أم كلثوم للقصيدة، وبذلك حفظت للموسيقى العربية قدرا كبيرا من أصالتها." (٥٧) هذه الأغنيات زادت من اقتران اسمها بالشعر الجاد الذى يتميز بقيمته الأدبية الكبرى، وأدى نجاح تلك الأغنيات إلى تمهيد الطريق أمام تقديم قصائد جديدة .

ولكن الأهمية الكبرى لهذه الأغنيات بالإضافة على الأغنيات العامية التى لحنها زكريا أحمد تنبع من الموقع الذى تحتله داخل النزعات التعبيرية؛ فقصائد السنباطى والأغانى المختلفة كثيراً التى قدمها لها زكريا أحمد وبيرم التونسى كانت تعبيراً مهما عن تأييد الجماهير للثقافة المحلية وتأييدا للثقافة العربية المتعارف عليها تاريخيا، أى تأييد الجماهير لكل ما هو أصيل. كان الإيمان بقيمة الروافد الثقافية الأصيلة هذه وبأهمية إقامة صلة بينها وبين الوضع السياسى والاقتصادى المعاصر شعورا فياضا

فى مصر بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، وجاءت قصائد أم كلثوم الجديدة تعبيراً عن هذه المشاعر الوطنية والدينية المترابطة الراسخة منذ زمن . وفى هذا الصدد تقول مارى هجلاند فى عبارة بليغة: "إن التقاليد الدينية" - وهى الأشكال التعبيرية فى هذا المقام - "تأتينا محملة بماضينا، ولكنها تتسم بمرونة تجعلها تكتسب معان دقيقة وهى تتحور وفقا للأفكار والأحداث والأحوال المتغيرة" (٥٨) .

قد أبدع السنباطى ومعه أم كلثوم صيغة موسيقية مناظرة للكلاسيكية الجديدة فى مجال الأدب، وهو تيار أسهم فيه فنانون كثيرون كان على رأسهم أدباء ولكن أسهم فيه موسيقيون أيضا من أمثال كامل الخلعى وداوود حسنى ودرويش الحريرى. هؤلاء الموسيقيون استلهموا النماذج التراثية التى قدمها عازفون مثل محمود العقاد، قانونجى أم كلثوم فيما سبق، وملحنون مثل داوود حسنى، والذى نجح فى الجمع بين التراث و"المعاصرة". ولهذا فإن أعمال أم كلثوم ورياض السنباطى ليست تياراً قائما بذاته؛ بل هى فرع من التيار المجدد فى التراث العربى مثلما هى أحد روافده .

وبالمثل فإن أم كلثوم فى أغنياتها التى نحت فيها منحى جماهيرى النزعة لم تأت بأسلوب جديد بل أسهمت فى نزعة ثقافية كبرى يعود تاريخها على أقل تقدير إلى سيد درويش وتمثلت بدايتها فى زجل عبد الله النديم فى القرن التاسع عشر ، وبحلول عام ١٩٤٠ استلهم عدد من كبار الفنانين فنونا معروفة محليا فى أعمال اكتسبت جماهيرية واسعة: بديع خيرى فى نصوص أغانيه ومسرحياته العامية ونجيب الريحانى فى شخصية كشكش بيه وإسماعيل يس فى الشخصية الكوميدية التى ابتدعها فى أفلامه وداوود حسنى فى أغان مثل "لحن المراكبية" و "قمر له ليالى" (واللتين يعتقد فى بعض الأحيان أنهما من الأغانى الشعبية المصرية السابقة على ظهور داوود حسنى) وكذلك زكريا أحمد وبيرم التونسى. وأثناء الأربعينيات قويت هذه الحركة الفنية وضمت جهودا جديدة مثل الأفلام الواقعية التى أخرجها صلاح أبو سيف ، ومنذ ذلك التاريخ وهذا التيار يزداد قوة بفضل أشعار فؤاد حداد وصلاح جاهين وعبد الرحمن الأبنودى وصوت سيد مكاوى والشخصية العامة التى اقترنت باسم المغنى محمد منير. هؤلاء الفنانون عبروا عن مشاعر المصريين وأكدوا على قيمة ما هو محلى .

كانت أغنيات بيرم التونسي وزكريا أحمد ذات طابع مصرى مميز، ورغم أن تلك الأغنيات كان لها تأثير ثقافى أقصر مدى من تأثير القصائد ورغم أنها كثيرا ما كانت تعد أقل رقيا فى مستواها الفني من القصائد إلا أنها لم تقل أهمية عن القصائد؛ فمازال المطربون الهواة يغنون مقتطفات منها، ومازال العازفون يقدمونها فى حفلات الزفاف، وفى عام ١٩٩٢ كانت تعزف على الآلات الموسيقية الإلكترونية وتظهر بين الارتجالات التى تعزف على المزمار البلدى ، لقد ساعد رصيد أم كلثوم من هذه الأغنيات على تشكيل العنصر المهم الآخر الذى يدخل فى تكوين شخصيتها، وهو شخصية الفلاحة المصرية، شخصية بنت الريف .

وتمثل النزعة الجماهيرية والنزعة الكلاسيكية الجديدة تحولا عن "الانبهار بالغرب" وتحولا عن أحد عناصره المهمة، ألا وهو العلمانية.[٩٥] . ويدل عمق واستمرار التأييد الذى حظى به كل من هذين النهجين التعبيريين على قوة مشاعر الجماهير إزاء ما يسميه جون فول بـ "فشل الغرب". فبعد أن كان الغرب فى القرن التاسع عشر ينظر إليه كنموذج إيجابى وبعد أن صار ينظر إليه نظرة أكثر تفحصا وانتقادا فى أوائل القرن العشرين كمصدر للحضارة المادية وليس كمصدر للمبادئ الأخلاقية، بعد ذلك أصبح الغرب بحلول الأربعينيات "مقترنا بالنزعة المادية وبالنظر إلى الحياة من منظور فردى النزعة" وهو الأمر الذى "لا يصلح لأن يكون أساسا لأخلاق المجتمع." [٦٠] وفى ظروف كتلك نحت الاتجاهات الشعبية بالمجتمع نحو القيم المحلية "الأصيلة"، وهى قيم كانت تستمد عادة من الدين الإسلامى حتى وإن لم يكن المرء ملتزما بأحكام الدين التزاما شديدا. وكما تقول مارى هجلاند فإن عملية التأكيد على قيمة ما هو محلى والإقرار بفشل ما هو أجنبى

> **خلصت المسلمين من المعتقدات الغربية القائلة بأن العلمانية شرط أساسى لمواكبة العصر وأن المعاصرة أمر غربى بطبيعتها، وأدى ذلك إلى تدعيم مشروعية وجاذبية الإسلام الأصولى الذى لا يزال بمنأى نسبيا عن الاتهام بأنه يعمل فى خدمة المعاصرة على الطريقة الغربية [٦١] .**

إن التيارين التعبيريين اللذين اكتسبا المزيد من القوة بفضل رصيد أم كلثوم الغنائى فى الأربعينيات يتيحان للمرء أن يرى أن التغريبية والعلمانية لم يتأصلا بالمرة كنماذج اجتماعية قادرة على النمو والبقاء .

الفصل السادس

"صوت مصر": الفنانون العاملون معها والقيم الجمالية المشتركة

أم كلثوم شيخ طريقة فى مجال الغناء.... إنها تسير من بداية اللحن إلى آخره وكأنها حصان عربى أصيل انتشى لصوت المزمار.... ولها أسلوبها الخاص فى إنهاء العبارات الموسيقية، وهو أسلوب استمدته من علم التجويد والقراءات السبع [للقرآن] والإنشاد الدينى (١). [ترجمة عكسية]

إذا أردت أن تعرفى الموسيقى العربية على حقيقتها فاستمعى إلى أم كلثوم (٢). [ترجمة عكسية]

كانت أم كلثوم فى عام ١٩٤٦ فنانة ناضجة فى ذروة مهاراتها الفنية، وأدى أسلوبها الغنائى المميز المكتمل التكوين إلى جعلها "مفعمة بحياتنا اليومية" واتصافها بأنها "صوت مصر". وبحلول هذا التاريخ كانت قد كونت لنفسها رصيدين غنائيين - من القصائد والزجل - كان من المقدر لهما أن يظلا ملء الآذان طوال خمسين عاما تالية؛ ففى التسعينيات كانت تلك الأغنيات تباع على أقراص مدمجة فى جميع أنحاء العالم ، ورغم أن أغان أخرى قدمتها فيما بعد قد اشتهرت أيضا - ومن بينها تقفز "الأطلال" و "انت عمرى" إلى الذاكرة - ورغم أنها لم تكن بعد قد صارت تلك الشخصية العامة التى عرفت بها فيما بعد، إلا أنه بانتهاء عقد الأربعينيات كان كل من أسلوبها المميز وأهميتها الفنية وبراعتها الغنائية قد صار من الأمور الراسخة ، ولهذا استمعت الجماهير المصرية إليها وأكدت تفوقها واحتلال حفلات الخميس التى كانت تقدمها مكانا بارزا فى حياتهم ، لقد استقر الصوت والأداء اللذان ميزا أم كلثوم فى آذان المستمعين، وكانت فى ذلك الوقت المطربة والمؤدية التى لا تغيب عن ذاكرة مستمعى

الثمانينيات والتسعينيات الأكبر سنا ، وهؤلاء فيما بعد وصفوا هذه الفترة بأنها عصرها الذهبى ووصفوا الفترة التالية بأنها مختلفة عما سبق، ومكنتها التقاليد التى أرستها والأساليب التى شاركت هى وزملاؤها ومستمعوها فى تأسيسها فى هذه الفترة من الاستمرار فى عملها حتى انتهاء أجلها. ولهذا فإننا نتوقف هنا لننظر عن كثب إلى كيفية نشوء هذه الثقافة الموسيقية، بحثا عن إجابات للأسئلة التالية: ما العناصر التى شكلت قوتها الفنية؟ ما الأدوات والعمليات والمجالات والأعمال التى أفرزت هذه الأغنيات ؟ .

تقييم أم كلثوم بلغة شعرية، كما فى المثال الأول فى بداية هذا الفصل، يجمع بين عدد من الخيوط الطويلة والقوية التى يتآلف منها نسيج التصور السائد عنها: أنها عربية بكل معنى الكلمة (بفضل صوت المزمار المصرى وصورة الحصان وهو يتراقص على صوته، تلك الصورة الشائعة فى الثقافة الشعبية) وأنها مصرية تماما وأن الإنشاد الدينى وتجويد القرآن والتصوف هى المصادر التى تستمد منها غناءها وسلوكها ، واعتمدت أغانيها على أسلوب فى الأداء يمس صميم مشاعر مشتركة على نطاق واسع، فصار الغناء الذى يبدعه الفنان واستيعاب المستمعين لهذا الغناء ووضعهم إياه فى موضعه داخل الأطر الأوسع التى يستمد غناءه منها العناصر التى تشكل أسلوبها المميز، وهى العناصر التى – فيما بعد - شكلت "صوت مصر"، طوال حياتها وبعد مماتها.

كانت أهم الحفلات العامة التى تقدمها أم كلثوم – حفلات "الخميس الأول" من كل شهر – المصادر التى نبعت منها الأصوات والصور والذكريات التى صارت النقاط التى انطلق منها الجدل على المستوى المحلى حول شخصيتها وحول أفعالها والنقاط التى أفرزت إجابات عن التساؤلات التى أثيرت فى أذهان من أدهشتهم من الأجانب الذين لا علم لهم بسيرتها الفنية. وفى هذا الصدد يقول الموسيقيون والفنيون إن أم كلثوم قد اعتادت فى حفلات مساء الخميس أن تصل إلى المسرح قبل موعد رفع الستار بساعة كاملة على الأقل. وكانت تسير فوق خشبة المسرح فى حركة دائرية وهى تستمع إلى القانونجى محمد عبده صالح. وكانت تراقب الجمهور من خلف الستار، وهى لحظة مهمة لها، لحظة كثيرا ما أشارت إليها. وعندما كانت تُسأل عن الأغنيات التى تعتزم أن تشدو بها فى حفلة من حفلاتها، كانت تقول فى معظم الأحيان: "سوف

أقرر ذلك عندما أشاهد الجمهور من خلف الستار." وفى معرض وصفها لقلقها وتوترها قبيل الغناء فى الحفلات العامة، كانت تقول إنها تشعر بالقلق والتوتر عندما تشاهد الجمهور من خلف الستار. ويتحدث الموسيقيون الذين كانوا يصاحبونها فى غنائها عن اعتيادها الوقوف خلف الستار وتفحص الجمهور الذى احتشد فى المسرح وحركتها على خشبة المسرح جيئة وذهابا بينما يعزف قائد الفرقة تقاسيم على القانون فى المقام اللحنى الذى كانت على وشك أن تستخدمه فى غنائها.

اللحظات التى كانت أم كلثوم تترقب فيها الأحداث قبيل وقوعها على هذا النحو كانت تلى تحضيرا طويل الأمد ، فحتى تلك اللحظات لا تكون عملية الإبداع - التى تبدأ فى عقول ومنازل عدد من الأفراد - قد اكتملت بعد؛ فالموسيقى العربية "تستمد قوتها الدافعة وقوة تأثيرها فى الوجدان وتماسك عناصرها الجمالية من التفاعل البشرى... الذى يتضمن تواصلا فعالا ومباشراً بين الفنان والمستمع الخبير بما يبدعه الفنان."(٢) وأم كلثوم، أثناء وقوفها خلف الستار، كانت تراقب مستمعيها وتترقب تلك اللحظة .

صياغة نموذج الأغنية

ما طبيعة عمل الموسيقيين التى أفرزت هذه الأغنيات ؟ فى جميع الأحيان تقريبا كانت نقطة الانطلاق لأى أغنية جديدة نصا جديدا. فمنذ الأربعينيات ، عندما صار لأم كلثوم سيطرة متزايدة على عملية تأليف الأغانى الجديدة، أخذت تطلب نصوصا من الشعراء أو تختار نصوصا من الدواوين الشعرية وتنقحها بنفسها بمساعدة أحمد رامى، ثم تختار ملحنا وترسل القصيدة إليه ليضع موسيقاها. وكان من المعتاد أن تسعى بنفسها إلى شاعر بعينه فتطلب منه نصا، لمناسبة بعينها فى بعض الأحيان. وكان تصرفها على هذا النحو ينبع فى أغلب الأحيان عن إعجابها بكلمات أغنية سمعت مطرب آخر يغنيها. وهكذا فقد كان من المعتاد أن تستخدم جنسا أو أسلوبا غنائيا موجودا سلفا فى مجال الغناء العام. ولكن هذا الجنس أو الأسلوب الغنائى كان يتحول على أيدى أم كلثوم ومعها ملحنيها والعازفين المصاحبين لها إلى منتج فنى متميز .

قالت أم كلثوم إنها كانت تبحث عن "الكلمة الحلوة"، وهى مبدأ جمالى واسع الانتشار فى العالم العربى ؛ فالبراعة اللفظية - فى الخطابة أو الشعر أو الغناء

أو الحديث العادى – تميز الظريف خفيف الدم عن جاره الذى تعوزه روح الدعابة وتميز الحجة المؤثرة عن الحجة غير المؤثرة وتميز الأداء الفنى عن الأداء العادى، ولذلك كانت أم كلثوم تبحث عن وسائل جديدة للتعبير عن مشاعر وأفكار مألوفة، وتبحث عن كلمات تسمح بالتكرار والإعادة التى كانت تعد جزءا جوهريا من أسلوبها فى الغناء .

وكانت ترى أن النص، لكى يكون نصا جيدا، "ينبغى أن يكون رفيع المعنى نبيل المقصد خفيف الوقع على الأذن، سواء أكان قصيدة غرامية أو قصيدة وصفية أو أى نوع آخر من الشعر. هذا هو ما يهمنى. وأنا لا أغنى نصا إلا إذا تأثرت به." ومن بين كلمات أغانيها التى قالت مرارا إنها أحبتها كثيرا كلمات أغنية "شمس الأصيل" لبيرم التونسى: "عندما أسمع الصورة الشعرية التالية تتحرك مشاعرى وأتأثر بها بشدة: 'شمس الأصيل دهبت خوص النخيل.'" (٤) وبالإضافة إلى الإيجاز الذى تتميز به لغة بيرم، فإن تحريك المشاعر يعتمد على استحضار صورة الريف المصرى ونهر النيل الذى تنمو أشجار النخيل على شاطئيه؛ فتلك الصورة تعد من الرموز القوية الدالة على الهوية المحلية ، وبذلك ساعد التأثير المشترك لأصوات النص ومعانيه وما يشير إليه فى الواقع الأوسع على تحقيق هدف أم كلثوم .

ولكن لم تساعدها جميع أغانيها على ذلك. ففى السنوات الأولى من حياتها الفنية، وكذلك فى السنوات الأخيرة منها، غنت نصوصا رأى البعض أنها نصوص تافهة فنيا وفكريا ، ولكن حديثها عن نصوص أغانيها يتضح منه الجهد الذى كانت تثابر على بذله لإبراز كل ما كان مثاليًا وللتأكيد على ما كانت تود أن يظل باقيا بذاكرة الناس عن أعمالها وما كانت تود أن يتردد على الألسنة عن تلك الأعمال .

عندما كانت أم كلثوم تتلقى نصًا ما، كانت تقترح الكثير من التعديلات فيه. ويصف بيرم التونسى صياغة كلمات إحدى أغنياته بقوله إنه كتب الأغنية فى يوم واحد وقضى عشرة أيام فى مجادلات حولها مع أم كلثوم ، وفى هذه المرة كانت أم كلثوم قد طلبت نصا للمناسبة ذاتها من شاعر آخر، وذلك على ما يبدو حتى يكون لديها مجال للمفاضلة بين النصين (٥).

وما أن يقع اختيارها على نص فإنها تحيله إلى الملحن ، وعندما يفرغ الملحن من عمله فإنه ينقل أفكاره إليها.(٦) وكان الملحنون الذين لديهم خبرة بالتعامل مع أم كلثوم يأتون إليها فى أغلب الأحيان وبحوزتهم مقدمتان أو ثلاث مقدمات للأغنية ذاتها ،

وكانت تفاضل بين البدائل أو ترفضها جميعا بالمرة. وبعد أن تنتقى واحدة وتبدى ملاحظاتها عليها يقوم الملحن بتلحين بقية الأغنية .

وبعد أن توافق على لحن ما فى شكله العام كانت فى المعتاد تقترح ما تراه من تعديلات. ويقول زكريا أحمد، فى معرض تذمره من ذلك : "لا يكفى أن يقدم لها الملحن لحنا واحدا أو اثنين أو ثلاثة؛ فهى تريد المزيد. وقد تطلب من الملحن أن يكتب مقطعا واحدا مرات ومرات."(٧) ويصف رياض السنباطى عمله معها بأنه يشبه "بناء السد العالى":

> **كنا فى بعض الأحيان نجلس فى غرفتها ذات الجدران الزجاجية - إن كنا فى الشتاء - يوما كاملا بدون طعام أو ماء أو مكالمات تليفونية أو زائرين. وتقضى اليوم كله تتدرب على أداء بيت واحدا فأم كلثوم لا تغنى أغان عادية أو نصوصًا عادية.... وكانت الأيام التى نقضيها على هذا النحو تتحول إلى أسابيع ثم تتحول إلى شهور ونحن ننتج أغنية واحدة (٨) .**

[ترجمة عكسية]

ونتيجة لذلك، وعلى حد قول بيرم التونسى، "كانت تدفع ملحنيها ومؤلفيها إلى الأمام."(٩) واشتمل رصيدها الغنائى على أغان اعتبرها الناس أغانٍ فائقة المستوى، أغان تمثل قصارى جهد وذروة تمكن كل من أم كلثوم وهؤلاء الرجال. وفى آخر مقابلة أجريت معها أعربت مرة أخرى عن نقد طالما وجهته من قبل إلى الأعمال الموسيقية: "عملية الإبداع غير موجودة. فإذا أخذت عددا من النغمات العالية وأضفت إليها عددا من الكلمات فإننى أسمى ذلك تدهورا ولا أسميه تقدما" (١٠) .

وفى بعض الأحيان كانت طريقتها فى التعامل مع ملحنيها ومؤلفيها تتسبب فى إغضابهم غضبا شديدا؛ فرفضها المتكرر لألحان القصبجى - حتى بعد أن كانت هى التى شجعته فى بادئ الأمر - تسبب فى شعوره بالضيق هو وأصدقائه الكثيرين. وأثناء تلحين أغنية "يا ظالمنى" (فى سنة ١٩٥١ تقريبا) ثار رياض السنباطى ثورة شديدة حتى أنه اندفع خارجا من منزلها وهو يصيح "لحنيها انتى بقه!" وصارت محاكم القضاء المدنى الساحة التى تسوى فيها المنازعات العديدة بينها وبين هؤلاء الرجال (١١) .

كانت أم كلثوم تحفظ الأغانى الجديدة سماعيا من الملحنين أثناء عملية التلحين؛ إذ يقول القصبجى إنها كانت قادرة على حفظ أصعب الألحان فى جلستين، وهى مقدرة نادرة فى تقديره. ولشغفها الدائم بالتكنولوجيا الحديثة كانت فى سنواتها الأخيرة تستخدم شرائط الكاسيت فى حفظ الأغانى الجديدة.(١٢) بعد ذلك تستعين بضابط الإيقاع الأول فى حفظ سرعة الأداء ، وأثناء تأدية الأغنية كانت أم كلثوم تتولى قيادة الفرقة، بتحديد الإيقاع، والذى سرعان ما يلتقطه ضارب الرق فينقله إلى بقية أعضاء الفرقة. وكان هذا من شأنه أن يضمن لها السيطرة على أداء أغانيها ويخلع على تلك الأغانى الطابع العربى الأصيل .

وبعد أن تحفظ الأغنية تبدأ البروفات مع الفرقة ، وكانت تصر على أن يحفظ العازفون اللحن سماعيا لاعتقادها بأن هذه الطريقة ضرورية للأداء السليم من الناحية الأسلوبية ؛ إذ كانت تقول إن ذلك يثبت الأغنية فى وجدانهم، أى يجعلهم يعرفونها معرفة أفضل ويفهمون الإمكانات الموسيقية الكامنة بها أفضل مما يحدث إذا ما قرأوا موسيقاها من النوتة الموسيقية .

واتفق معها الكثير من الموسيقيين فى هذا الرأى؛ فكما يقول أحد عازفى الكمان بفرقتها: "الموسيقيون [فى فرقتها] لم يستخدموا النوت الموسيقية بالمرة، وهذا من الأمور المهمة جدا فى الأسلوب الشرقى فى العزف، فهو أسلوب يقتضى ألا تكون النوت ثابتة جامدة."(١٣) ويضيف الملحن بليغ حمدى قائلا: "لم تستخدم النوت الموسيقية بالمرة، وبسبب ذلك أجبرت الموسيقيين على أن 'يعيشوا' الأغنية، ولذلك فإن التفاصيل التى يفقدها اللحن عند تنويته فتضيع منه عند تأديته بالقراءة من النوتة لم تكن تفقد فى أغانى أم كلثوم" (١٤) .

لقد أدى النفوذ الكبير الذى صار معهد الموسيقى العربية يمارسه بعد أن اكتسب مكانة قوية منذ إنشائه فى عام ١٩٣٢، وما اتبعه من تقاليد تعليمية تقتضى استخدام التنويت، أدى ذلك إلى أن أصبح الحصول على تدريب موسيقى نظامى - فى مؤسسة رسمية - أمرا لاغنى للمرء عنه حتى يعمل عازفا فى المجال التجارى فى قاهرة منتصف القرن العشرين. اشتمل "التدريب النظامى" على قراءة وكتابة النوتة الموسيقية، وصار العزف بقراءة النوتة تقليدا شائعا، (١٥) وكان أمرا مرغوبا فيه تجاريا لأنه يقلل من عدد البروفات المطلوبة ويتيح الإسراع بإنتاج الأغنيات الجديدة. ومن هنا كان رأى أم كلثوم فى التنويت رأيا متفردا.

كان عازفوها يحفظون الأغانى الجديدة من الملحن، وكان الملحن فى المعتاد يحفظهم الأغنية بعزفه عبارة موسيقية واحدة على العود ثم ينتقل إلى العبارة التالية، وهكذا حتى يكون قد أجرى عشر بروفات أو اثنتى عشر بروفة مدة كل منها ما بين ساعتين وخمس ساعات. وكان الموسيقيون يحفظون الأغنية بعد ثلاث أو أربع بروفات، وأثناء البروفات التالية تقوم أم كلثوم والملحن وكبار العازفين بإجراء تعديلات فى الأغنية. وفى بعض الأحيان كانت أم كلثوم تدفع للموسيقيين أجرا بالإضافة إلى ما يحصلون عليه من شركات الأسطوانات نظير اشتراكهم فى البروفات. أما الأغنيات التى لحنها محمد عبد الوهاب لأم كلثوم، فقد زاد عدد بروفات الأغنية الواحدة منها زيادة كبيرة جدا، حتى تخطى الخمسين فى أغنية "أغدا ألقاك ؟ " (١٦) .

كانت فرقة أم كلثوم تتكون من ثلاث فئات متدرجة، أولها الفئة التى تعد "لب" الفرقة، وهى تتكون من أكبر الأعضاء سنا: القصبجى على العود ومحمد عبده صالح على القانون وسيد سالم على الناى وأحمد الحفناوى وكريم حلمى وعبد المنعم الحريرى على الكمان وعباس فؤاد على الكونترباص. وتلى هذه الفئة فئة تتكون من ثمانية إلى عشرة من عازفى الكمان واثنين من عازفى التشيللو، وكانوا جميعا يعملون معها بانتظام دون أن يكونوا جزءا من دائرة المتعاملين معها المقربين. أما الفئة الثالثة والأخيرة فتضم الموسيقيين الذين تستعين بهم لفترات قصيرة، لا تزيد فى بعض الأحيان عن حفلة واحدة أو أغنية واحدة، وذلك إذا ما اقتضى الأمر استخدام مزيد من الآلات الموسيقية أو استخدام آلات مختلفة. وعندما زاد حجم الفرقة تولى القصبجى مهام إدارتها، أما قيادة الفرقة أثناء البروفات ورئاستها فقد تولى كلا منهما محمد عبده صالح .

بقى عازفون كثيرون مع أم كلثوم لفترات طويلة؛ فقد كانوا يرون أنها أفضل من غيرها من أهل الطرب ، بل إن الذين لم يعجبوا بها شخصياً كانوا يقولون إنهم يعتزون بفرصة العزف فى فرقتها، لقد كانت أم كلثوم بلا شك واحدة من أكثر أهل الطرب تدقيقا وتشددا فى مستوى الأداء المطلوب، وكانت تقدر من يداوم على البقاء معها وتسعى لاستبقاء البارعين من العازفين لفترات طويلة، ولم تكن تستبدل بعازفيها عازفين جددا إلا بعد وفاتهم ، كان العازفون فى فرقتها من أصحاب المستوى الرفيع فى فنهم، وهو ما كان يجعل أصحاب الخبرة منهم يشعرون بالرضا عن العمل معها. أما الموسيقيون الشباب فقد كانوا يكتسبون مهارات مفيدة من العازفين الأكبر سنا

وكذلك من أم كلثوم، وكانوا يرتقون إلى مكانة أعلى بالعمل معها، الأمر الذى كان ييسر لهم الحصول على فرص جيدة للعمل والحصول على أجور أعلى نظير عملهم .

كانت عملية إنتاج أغنية جديدة واحدة من أغانى أم كلثوم تستغرق ما يصل إلى اثنى عشر شهرا وأكثر فى بعض الأحيان. وفى سنواتها الأخيرة كانت تقول إنها تفضل ذلك حتى تعايش اللحن لمدة عام قبل أن يسمعه أحد غيرها: "وبهذا يصبح جزءا منى ، وينطبق الشيء نفسه على الكلمات، فالكلمات تهمنى إلى أقصى حد." (١٧) .

"كانت أول من يحضر تلك الجلسات وآخر من ينصرف"، على حد قول رامى. ويضيف: "كانت تتميز بقدرة الفلاح على العمل بلا كلل وتبذل ما يبذله الفلاح من جهد إذا ما اقتضى الأمر." وكانت تشرف شخصيا على عملية الإعداد لتسجيل أى أسطوانة بالكامل،" فتواصل العمل حتى انتهائها دون اعتبار لطعام أو راحة (١٨) . كانت تدقق فى أصغر الأمور وتحاول أن تصل بجميع عناصر أغانيها إلى حد الكمال. كما أن شريطا واحدا من شرائط حفلاتها لم يذع دون موافقتها، فقد كانت تشترط أن تسمع الشريط أكثر من مرة، بل كانت تتولى اختيار المقاطع التى تذاع فى برامج "ما يطلبه المستمعون" وكذلك الموسيقى التى تذاع كخلفية مصاحبة للمقابلات التى تجرى معها (١٩) .

كانت التواريخ التى تقدم فيها أغانيها الجديدة لأول مرة يتم تحديدها مقدما فى المعتاد، وكانت الأغانى الجديدة فى الستينيات والسبعينيات تصير موضوعا للمقالات الصحفية قبل تقديمها للمرة الأولى، فتنشر الصحف والمجلات اسم الشاعر واسم الملحن وتفاصيل التوزيع الأوركسترالى بالإضافة إلى معلومات عن عملية التلحين والبروفات التى مرت بها ، وفى بعض الأحيان كان النص ينشر فى اليوم الذى تقدم فيه الحفلة أو فى اليوم الذى يليه.

ومنذ منتصف الخمسينيات صارت أم كلثوم بمصاحبة فرقتها تقوم بتسجيل معظم أغانيها الجديدة فى الاستديو قبل تقديمها فى الحفلات للمرة الأولى، وبذلك تعرض الأسطوانات للبيع فور تقديم الحفلة، وبالإضافة إلى ذلك تكون على ثقة من أن الفرقة التى ستصاحبها فى الحفلة قد أتقنت عزف موسيقى الأغنية قبل تقديمها أمام الجمهور بوقت كاف. كانت عملية التسجيل عملية مطولة فى معظم الأحيان ، لاسيما إذا كانت الأغنية من ألحان محمد عبد الوهاب، إذ كان معروفا بدقته واهتمامه بأصغر التفاصيل مثلها تماما. فمقدمة أغنية "انت عمرى"، والتى لا يزيد طولها عن أربع

دقائق؛ استغرق تسجيلها ما يقارب خمس ساعات، أما "أمل حياتى" فقد استغرق تسجيلها ست عشرة ساعة و "هذه ليلتى" خمس عشرة ساعة [٢٠] .

ولم يكن تدقيق أم كلثوم أثناء عملية منتجة الشرائط يقل عن تدقيقها أثناء عملية تسجيلها ، فى بداية الثلاثينيات كانت تجيز التسجيلات التى تجريها أو لا تجيزها بنفسها، ولكن فى الأربعينيات كانت تستعين بآخرين، وكان مساعدها الأساسى فى هذا العمل محمد الدسوقى، ابن أختها. [٢١] وظلت واجباته تنمو حتى صار، فى أواخر حياته، ممثلها الأول ومساعدها الشخصى الأول. وبعد وفاته تولى المهندس سيد المصرى مسئولية عملية المونتاج .

حتى التسجيلات التى توصف بأنها تسجيلات "حية" كانت تخضع لعملية المونتاج، وفى بعض الأحيان كان التسجيل الواحد يضم مقتطفات من عدة حفلات. وفى إحدى الحالات طلب عبد الوهاب أن تؤخذ المقاطع "انت عمـ" من شريط والمقطع "رى" من شريط آخر، وكان له ما أراد. وأثناء المونتاج، كان يتم حذف التصفيق الزائد والتعليقات الزائدة التى تصدر عن الجمهور، كما كان يتم حذف الأخطاء. فكما يقول المصرى: "كانت فى بعض الأحيان تغنى شيئا بينما الفرقة تعزف شيئا آخر ، فهل يمكن أن نبقى هذا فى تسجيل الأغنية؟" [٢٢] ولذلك فإن التسجيلات الحقيقية الوحيدة للحفلات لا توجد الآن على شرائط إلا فى أرشيف الإذاعة ولدى معجبيها الذين كانوا يسجلون أغانيها عندما تنقلها الإذاعة مباشرة من مكان الحفلة .

تميز أسلوب أم كلثوم فى الإعداد لأغانيها الجديدة إذن بـ "العناية فى الاختيار والتدقيق فى التفاصيل والاجتهاد فى العمل ومراجعة كل صغيرة وكبيرة." لقد وصف الموسيقيون الجهد الذى كانت تبذله بأنه غير عادى وبأنه مضرب للأمثال. فهاهو بليغ حمدى يعبر عن رأى بقية الموسيقيين بقوله: "اهتمامها بفنها يفوق اهتمام أى مطربة أخرى بخمسين مرة ، ولو أن كل مطربة جديدة فهمت ذلك وأعطت فنها ربع الاهتمام الذى تعطيه أم كلثوم لفنها فسوف يكون عندنا ما لا يقل عن عشرة مطربات جديرات بالاستماع إليهن." [٢٣] ولم يكن بين معاصراتها من المطربات إلا القليلات – ومن بينهن نادرة ولور دكاش وسعاد محمد – المهتمات بالشعر والموسيقى والقادرات على التعامل معهما مثلما كانت أم كلثوم. كان الجهد الذى يبذله الشعراء والملحنون وتفانيهم فى ذلك يعد أمرا لاغنى عنه حتى تحقق أم كلثوم ما حققته من نتائج ، أما غيرها من المطربات فلم ينل إلا القليل منهن الإخلاص الذى نالته أم كلثوم عن جدارة

من هؤلاء الفنانين ، هذا الرأى فى عمل أم كلثوم وفى عمل موسيقييها لم يتغير حتى الآن ، حتى بين الذين يقللون من قدرها .

ولكن الإبداع فى الموسيقى العربية إبداع جماعى فى جوهره ويعتمد على المستمعين ، وفى هذا الصدد يقول راسى: "مفهوم 'الاستماع'، والذى فى الغرب ينطوى بداهة على عملية جمالية عقلية متميزة عن حاسة 'السمع' الجسمانية يمكن أن يختلف اختلافا شديدا عن مفهوم 'السماع' المتصل بمفهوم 'الطرب'، فمفهوم السماع فى العرف اللغوى العربى يشمل كلا من الاستماع والسمع بالمعنى الغربى، ويعنى – كما هو الحال فى المفهوم الصوفى لمصطلح 'السماع' (بمعنى الاستماع التقييمى) – أن الموسيقى تقدم للجمهور كتجربة كلية بصدق." [٢٤] إذن اعتمدت شعبية حفلات الخميس الأول وطبيعة أسلوبها المميز والأساليب التى اتبعتها فى غنائها على تفاعل المستمعين معها. فماذا كانوا يسمعون؟ ما الذى شجعتهم على سماعه؟ وماذا كانت نتائج التفاعل بين الفنان والجمهور فى المدى البعيد ؟ .

الحفلات

عند رفع الستار كان جمهور المسرح يرى أم كلثوم – وقد ارتدت ثوبا راعت فيه الاحتشام والأناقة – جالسة بجوار القانونجى فى الصف الأول من الفرقة ، كانت الثياب التى تظهر بها على المسرح تأخذ، فى معظم الأحيان، شكل جلابية مطرزة ومرصعة بالجواهر، ففى أواخر العشرينيات كانت قد أضفت على أزيائها أناقة ذات طابع محافظ لا يختلف عن الطابع الذى كان يميز ملابس الثريات من النساء اللائى غنت فى بيوتهن، وكانت تشترى أقمشة غالية لملابسها، بالإضافة إلى الفراء والمجوهرات ، وتوقفت عن ارتداء غطاء الرأس . وفى الثلاثينيات والأربعينيات ارتدت أغلبية الفنانات الأزياء المثيرة التى راجت بتأثير من نجمات السينما الأمريكية ، وقامت أم كلثوم ، إلى حد ما، بمجاراة الصيحات السائدة فى عالم الأزياء فى ذلك الحين. ومع ذلك ففى جميع الأحيان تقريبا كانت تظهر بملابس بأكمام وبفتحات صدر عالية، وفقا لمعايير الاحتشام المتعارف عليها فى مصر ، ولذلك كان المستمعون يثنون عليها لمحافظتها على الظهور على المسرح بمظهر وقور جدير بالاحترام. "كانت

ترتدى ثيابًا معاصرة، ولكنها لم تتخل بالمرة عن روح البلد وتقاليدها وعاداتها... واحتشامها" (٢٥) .

وكان شعرها فى سنواتها الثلاثين الأخيرة يكاد يكون دائمًا إما معقوداً على شكل كحكة بسيطة أو مصففا على شكل شينيون. إذن تسريحة شعرها كانت صلة أخرى ربطتها بماضيها وبجمهورها من أفراد الطبقة العاملة فى مصر. وكما يقول زوجها، كانت ترتاح أكثر ما ترتاح إلى أن يتفق مظهرها الشخصى مع ما نشأت على الاعتقاد بأنه لائق. ويقول: "كانت محافظة جدا. كانت بنت ريف بحق... وكانت ملابسها وتسريحتها تعكس طبيعتها كواحدة من بنات الريف."(٢٦) لقد كانت أم كلثوم بنت ريف أنيقة ترتدى أحدث الأزياء .

وتدريجيًا تنحى أفراد بلاطها - تلك الزمرة من المعجبين أصحاب الصوت العالى الذين تحلقوا حولها فى العشرينيات - مفسحين المجال لمجموعة من "السميعة" المحترمين، وهم مستمعون مخلصون فى اعتزازهم بها ويحضرون جميع حفلاتها ويعرفون رصيدها الغنائى حق المعرفة ، هؤلاء كانوا يجلسون فى الصفوف الأمامية فى الأماكن التى تغنى فيها. واستمر البعض منهم يفعل ذلك على مدى أكثر من ثلاثين عاما ، وكانوا يزورونها فى حجرتها بالمسرح أثناء الاستراحات ، وقيل إنها كانت تلحظ تغيب أحدهم ، وهو ما يتضح من القصة التالية، والتى جاءت على لسان أحد الموسيقيين :

> **كان عمدة كبير السن يعيش فى الإسكندرية يحضر جميع حفلات أم كلثوم. وكان يحجز مقعدين، أحدهما له والآخر لمعطفه وطربوشه ، وعندما لم يظهر فى إحدى الحفلات، أرسلت أم كلثوم بوليس النجدة ليبحث عنه أثناء الاستراحة ، فاتضح أن والد العمدة قد توفى وأن العمدة فى حداد عليه ، ولكنه رغم ذلك جاء إلى الحفلة مع الشرطة. ومازال العمدة حيا يرزق فى الإسكندرية (٢٧)** . [ترجمة عكسية]

وفى سنواتها الأخيرة كان المستمعون المصريون فى بعض الأحيان ينتظرون حتى تهبط الطائرات المستأجرة أو الطائرات الخاصة القادمة من الخارج وحتى يصل

مستمعوها الأجانب إلى المسرح [٢٨] . ومن المحتمل أن عدد الذين كانوا يحضرون الواحدة من هذه الحفلات قد وصل إلى ألف وخمسمائة، وكانوا يصيحون بعبارات الإعجاب وهى تغنى ويطلبون منها إعادة أبيات ومقاطع من أغانيها ، هذا الجمهور كان مهما لها؛ فقد كانت تمتعهم وتغنى وفقا لأمزجتهم وتتلاعب بالكلمات أو الأبيات التى تعجبهم وتنتشى لاستحسانهم غنائها ، وعندما كانت لا تزال فتاة صغيرة قالت إنها لا تستطيع أن تغنى بدون جمهور أمامها، وكان أحمد رامى يصاحبها فى جلسات التسجيل ويشجعها وهى تغنى بحركات صامتة من وراء حاجز زجاجى .

كانت أم كلثوم بصفة عامة تحترم جمهورها، ولكنها فى سنواتها الأخيرة كانت تسخر ممن أسمتهم "المهرجين" الذين يقاطعونها بصفيرهم وصياحهم بعبارات الإعجاب ويحاولون، على حد قولها، أن يلفتوا الانتباه إلى أنفسهم وليس إلى الأغنية ذاتها [٢٩] لقد كانت تستثير ردود الفعل الواعية من السميعة فى لحظات تلائم الأغنية. كان لهؤلاء السميعة دور مهم، إذ إنها كانت تقدر تفاعل المستمعين الواعين المشجعين معها. ويكاد يجمع كل من التقوا بها - ولو فى لقاء عابر - على أنهم لاحظوا اهتمامها بجمهورها ، قائلين مرارا إنها "كانت تبالى كثيرا بآراء الناس" و "تهتم بأذواق الجمهور" و "تحترم جمهورها بحق." هذا القدر من الاهتمام بالجمهور، فى نظر الموسيقيين على وجه الخصوص، كان من الأمور التى ميزتها عن المطربات الأخريات .

كانت الأصوات التى تُسْتَهَل بها الأغنيات أصوات الآلات، فقد صارت المقدمات الموسيقية الجديدة التى يضعها الملحنون خصيصا لكل أغنية جديدة القاعدة الأساسية فى أغنياتها ابتداء من أواخر العشرينيات وكانت إلى حد كبير من نتاج الإبداع الموسيقى لمحمد عبد الوهاب ومحمد القصبجى. هذه المقدمات حلت محل المقطوعات القصيرة المألوفة التى كان يستخدم فيها المقام المستخدم فى الأغنية التى تأتى فى نهايتها ('الدواليب'، ومفردها 'دولاب'). فبعد أن كان العازفون يبدأون، فى أغنيات أم كلثوم، بالمقدمات الموسيقية الموجزة التى ألفها أحمد صبرى النجريدى صاروا يعزفون المقدمات الجديدة الموضوعة لمونولوجاتها وأغنياتها الأخيرة وبعد ذلك صاروا يعزفون أجزاء أطول من الأغنية الجديدة، وهى الأجزاء التى تميزها عن بقية أغانيها. وجاءت ألحان عبد الوهاب محتوية على نسبة من الموسيقى الآلاتية أكبر مما كان عليه الحال فى أغانيها الأخرى ؛ ففى مقدمة السنباطى لأغنية "لا يا حبيبى" (١٩٦٥) تحتل

المقدمة ثلاث دقائق ونصف تقريبا ومقدمة الموجى لأغنية "للصبر حدود" (١٩٦٤) تحتل ما يقل قليلا عن أربع دقائق، أما مقدمة "أمل حياتى" ومقدمة "انت عمرى" لعبد الوهاب فتستغرق الأولى حوالى ست دقائق ونصف والأخيرة سبع دقائق. فضلا عن ذلك فإن اللازمات الآلاتية فى ألحان عبد الوهاب جاءت أطول نسبيا [٣٠] وتحتوى هذه الأجزاء الآلاتية على الكثير من التجديدات وتتضمن فى كثير من الأحيان أساليب موسيقية متميزة ومقاطع موسيقية شبيهة بالرقصات .

أدت الآلات الجديدة والإليكترونيات إلى زيادة عدد الأصوات الموسيقية المتاحة للموسيقيين زيادة كبيرة، الأمر الذى سعد به الجميع. فحيث إن الفروق الدقيقة بين التنويعات اللونية فى الصوت تعد من العناصر الأساسية التى يتكون منها الأسلوب، فقد أدت الإليكترونيات والآلات الجديدة إلى تنمية وسيلة مهمة من وسائل التعبير الموسيقى. فضلا عن ذلك فإن ستيفن سلاويك – فى معرض حديثه عن رافى شانكر – يقول : من الجائز أن ننظر إلى مؤلفاته لآلة السيتار والأوركسترا على أنها مؤلفات صاغها على غرار نماذج غربية، ولكن من الجائز أيضا أن ننظر إليها على أنها نقل لرمز قوى من رموز الثقافة الغربية إلى الموسيقى الهندية مع ضمه إليها، رمز يتيح مساحة جديدة لإبداع شانكر ويقدم الثقافتين على أرضية واحدة تسوى بينهما [٣٠] .

استوعب الموسيقيون المصريون الآلات الغربية باستمرار، وبصفة عامة لم تستقبل إذ إن المستمعين أصوات تلك الآلات على أنها أصوات "أجنبية". فاتصاف الموسيقى بـ "الطابع الأجنبى" كان مرده إلى خصائص أخرى، إذ إن الذواقة قالوا إنهم يفتقدون الموسيقى الرقيقة الصادرة عن ذلك العدد الصغير من الآلات التى يتكون منها التخت ويفتقدون التفاعل بين تلك الآلات. ولكن بوجه عام لم ينظر إلى الآلات الجديدة فى حد ذاتها على أنها تضر بطابع الموسيقى العربية المعاصرة .

من بين أسباب ذلك أن حجم ونوعية آلات الفرقة – فضلا عن أنهما كانا من العوامل التى تكسب الفرقة جاذبية تلفت الانتباه – كانا لا يؤثران فى الأسلوب مثلما يؤثر دور الفرقة فى الأغنية، إذ إن أم كلثوم كانت تصر على أن تكون هى بؤرة الاهتمام فى الأغنية وقائد الفرقة ، هذه المحافظة على تقليد عربى قديم ساعدت على استقرار أسلوبها داخل عالم الفن الأصيل على الرغم من استخدامها آلات جديدة فى موسيقاها .

وما تكاد المقدمة الموسيقية تنتهى حتى تقف أم كلثوم على قدميها وفى يدها المنديل الحريرى الذى كان من علاماتها المميزة وتبدأ فى الغناء لمدة قد تصل إلى ثلاث

أو ست ساعات. وكان المستمعون فى المنازل يسمعون تصفيقا حماسيا عند وقوفها. وكان من المعتاد أن تستخدم الأغنية الأولى، والتى تسمى "وصلة"، كوسيلة للتيقن من مزاج جمهورها وكذلك - إذا لزم الأمر - كوسيلة لـ "رفع درجة حرارة مشاعرهم" بإسماعهم أغنية معروفة ومحببة لديهم ، على أن تقدم الأغانى الجديدة فى الوصلة الثانية. وغالبا ما كانت تترك اختيار الأغانى الأخرى حتى اللحظة الأخيرة بالفعل، أى حتى تكون قد رأت الجمهور ، كان هذا يمكنها من استشعار الحالة المزاجية للجمهور واختيار الوصلة الختامية وفقا لتفاعل الجمهور معها وتشكيل برنامج الحفلة وفقا لحالتها البدنية دون الإخلال ببرنامج معلن سلفا ، وفى كل الحالات لم تكن تقدم أغنية يزيد عمرها عن عشر سنوات .

فى بداية البيت الأول من الأغنية كان عدد الآلات ينخفض انخفاضا كبيرا بينما تقوم الآلات المتبقية بعزف اللازمات وعدد من القفلات، وتظل المصاحبة الموسيقية أثناء غنائها خفيفة وضئيلة وفى معظم الأحيان تقوم آلات متنوعة بعزف الخط اللحنى الواحد فى وقت واحد مع تنويعات فردية طفيفة ، صعوبة الوصول إلى هذا الأسلوب فى المصاحبة كانت تزداد كلما زاد حجم الفرقة، والحل الذى توصلت إليه أم كلثوم هو تخفيض عدد العازفين المصاحبين للخط الغنائى إلى حوالى ستة أو أقل، وعندما يزيد عدد المصاحبين عن ذلك كانت تخفض عدد العازفين المسموح لهم بإضافة التقاسيم. ولم يكن يؤدِّى تلك الارتجالات وهى تغنى إلا مجموعة العازفين المقربين، وهم العازفون الذين عملوا معها مدة أطول من غيرهم ويجلسون بالقرب منها على المسرح .

كانت أم كلثوم تتولى قيادة مصاحبيها؛ فهى التى تقرر متى وكيف تعاد عبارة ما وهى التى تبدأ الارتجال، وهنا يضيف مصاحبوها ارتجالاتهم بين العبارات ، وفى أحيان نادرة جدا كانت تغنى أثناء المصاحبة الموزونة وزنا محكما صارما التى تعزفها الفرقة بكامل أعضائها ، وعلى هذا فإن منحها وضعا يتيح لها التحكم فى الفرقة وهى تغنى غناء منفردا قد أبقى على الصلة بين غنائها وبين تاريخ الغناء العربى وسمح لها بحرية الارتجال والإعادة المتنوعة ، هذه الأمور صارت عنصراً جوهرياً من عناصر أسلوبها الموسيقى المميز وأكسبت أغانيها طابعاً أصيلا فى آذان مستمعيها.

حتى عام ١٩٦٦ ظلت الحفلات تتضمن ثلاث أغنيات (أو "وصلات") مع استراحات مدة كل منها ما بين ثلاثين وستين دقيقة بين الأغنيات. كانت الحفلات تبدأ

فى التاسعة والنصف مساء وتستمر دائما إلى ما بعد منتصف الليل بوقت طويل. وفيما يلى نموذج للبرنامج الذى يمكن أن تتضمنه إحدى حفلاتها الطويلة :

١٠,٣٠ – ١١,٤٠ الوصلة الأولى

استراحة : ٥٠ دقيقة

١٢,٣٠ – ٢,٤٠ الوصلة الثانية

استراحة : ٥٠ دقيقة

٣,٣٠ – ٤,١٥ الوصلة الثالثة (٣٢)

يتضح من هذا النموذج أن توقيت وطول حفلاتها كليهما يعكس أفكاراً قديمة ومهمة عن الغناء الجيد والطرب: متعة الاستماع لمطربة رائعة طوال الليل وتميز المطربة التى تستطيع أن تفتن جمهورها حتى الفجر والقوة المدهشة التى يتصف بها ذلك الصوت الذى يستطيع أن يغنى حتى الصباح ، كان توزيع الوقت فى حفلاتها ككل من العوامل المهمة التى تربطها بالتقاليد العربية، وكانت تحرص على هذا الجدول الزمنى دائما، بل أصرت عليه حتى عندما غنت فى باريس سنة ١٩٦٧، الأمر الذى أثار دهشة المسئولين الفرنسيين والمستمعين من غير العرب. لقد سجلت بطول حفلاتها – والتى امتدت إلى سبع ساعات وانتهت فى الثالثة صباحا – رقما قياسيا جديدا فى باريس؛ فمسرح الأوليمبيا لم يسبق أن بقى مفتوحا حتى هذا الوقت المتأخر من قبل، "ولا حتى لفاجنر"، وقيل فى وسائل الإعلام إن الأمر قد استلزم الحصول على تصريح خاص مقدما من السلطات المحلية فى باريس (٣٣) .

أثناء الستينيات صار المستمعون الأصغر سنا يضيقون بالحفلات الطويلة والأغنيات الطويلة، وكانوا يقولون إن الحياة الحديثة لا تسمح بتخصيص ساعات للاستماع إلى أغنية واحدة وإن الفكرة برمتها لا تتفق والواقع المعاصر ، وفى تعليق صحفى على إحدى الحفلات التى قدمتها فى سنة ١٩٦٦، قال كمال النجمى إن طول حفلاتها قد أضحى زائدا عن الحد المقبول من وجهة نظر أخرى: " ليلة أمس ظلت أم كلثوم تغنى "أروح لمين" حتى الرابعة صباحا!"، وكان محقا فى قوله إنها قبل عشر سنوات مضت كانت ستنتهى من غنائها فى الثالثة صباحا على الأكثر. السبب فى

إطالة الحفلة حتى هذا الوقت المتأخر هو العدد المتزايد من طلبات الجمهور بإعادة أبيات ومقاطع غنائية كاملة. وقال النجمى إن هذا السلوك قد حاد عن دوره الطبيعى والمقبول وإن طلبات الإعادة قد صارت كيانا قائما بذاته، فلم تعد تعبر عن تذوق الموسيقى (٣٤) معنى هذا أن أفراد الجمهور فى الأساس كانوا يصيحون طلبا للإعادة أيا كان ما قالته .

انتهزت أم كلثوم هذه الفرصة فخفضت برنامجها إلى أغنيتين، وهو قرار يمكن إدراك سبب اتخاذه إذا عرفنا أنها فى ذلك الحين كانت قد تخطت الستين من عمرها .، ولكن أسلوبها فى الغناء وتفاعل الجمهور معها ظلا كما هما ، وهكذا ففى سنة ١٩٦٨ استغرق أداؤها لأغنية "الأطلال" ساعة وسبع دقائق، وبعدها استراحت لمدة ساعة ثم غنت "هذه ليلتى" فى أكثر من ساعة. وفى سنة ١٩٧٢ استغرقت "انت عمرى" ساعتين، ولكن "ليلة حب" كانت لا تزال أطول فى سنة ١٩٧٣ (٣٥) .

خارج المسرح كان لأم كلثوم جمهور أكبر كثيراً، جمهور ظل شغوفا بها على مدى سنوات مسيرتها الفنية، ولكنه نادرا ما كان يحضر حفلاتها. أفراد هذا الجمهور كانوا يجلسون فى البيوت وفى المقاهى – مع الأصدقاء والأقارب – حيثما وجد جهاز راديو يمكنه استقبال إرسال البرنامج العام من الإذاعة المصرية، والسبب فى ذلك – فى رأى جهاد راسى – هو أن :

> **موسيقى الطرب ذاتها يمكن معايشتها انفعاليا خارج الوسط الوجدى والتفاعلى المباشر الذى أبدعت فيه فى مبدأ الأمر. وسواء قدمت أغانى الطرب فى حفلات حية... أو على موجات الإذاعة ... فإنها تتحول إلى شفرات رموزها تعبر عن النشوة، أو الوجد، وبإمكانها خلق وسط طربى للمستمع المدرب ثقافيا والواعى موسيقيا (٣٦) .**

تخطت حفلاتها حدود القاهرة حتى وصلت إلى المدن الصغرى والقرى والمخيمات خارج حدود مصر، فى جميع أرجاء العالم العربى، من خلال الإذاعة، وكان جمهورها يتكون فى المقام الأول من أفراد لم يحضروا حفلا موسيقيا بالمرة. هؤلاء المستمعون –

مثلهم مثل رواد الحفلات - كانوا يقيِّمونها ويقارنون بينها وبين غيرها وينتقدونها ويمتدحونها و يبجلونها. هذا الجمهور - باهتمامه بها وحديثه عنها - هو الذى أوجد المجال الذى صارت فيه أم كلثوم "صوت مصر".

"صوتها ... !"

صوت أم كلثوم فى حد ذاته يدفع مستمعيها إلى إصدار تنهدات تعبر عن افتتانهم به ، ويستخدم المستمعون العاديون لغة الحياة العادية فى وصفهم لصوتها، فيقتصر وصفهم له على أنه "قوى" و "جميل" و "رائع". أما حديث الخبراء عن صوتها فإنه يوجه الانتباه إلى خصائص أكثر تحديداً تميز هذا الصوت؛ فيتحدثون عن قوة صوتها ووضوحه و رنينه الذى يشبه صوت الأجراس ، وتمدنا كلماتهم بسبل تمكن آذاننا من إدراك التنويعات الصوتية الدقيقة التى تعلمتها وصقلتها.

لقد ظلت قوة صوتها - أى جهارته ورنينه ومرونته - التى لاحظها المستمعون فى دهشة فى العشرينيات إحدى خصائص صوتها البارزة طوال حياتها ، ولكنها استخدمت أيضا ألوان صوتية كثيرة، مثل البحة والغنة والصوت الحاد فى طبقة عالية بالإضافة إلى عدد كبير من أنواع الرنين الأمامى المستحبة والمثيرة للعاطفة، وهى زخارف صوتية كانت تتنوع باستمرار فى غنائها وتضاعف من تأثير النص الذى تغنيه ، وفى رأى مستمعيها تعد الغنة علامة مهمة من علامات الغناء الأصيل، ولهذا فقد أفرد أحد كتاب مجلة "روز اليوسف" صفحة كاملة لامتداح الغنة، أو الصوت الأنفى، واصفا إياها بأنها "ذلك الذى نحبه فى صوت سيد درويش ومحمد عبد الوهاب وأم كلثوم". وشبه الكاتب صوت أم كلثوم بـ "نغمات المزمار" (وهو آلة موسيقية بقصبتين) واختتم مقالته بقوله: "أجمل (صفة) فى صوتها هى الخنافة". [٣٧] وعندما صار للثقافة الغربية المزيد من التأثير فى مصر كانت الغنة واحدة من الخصائص الغنائية التى صارت تعد من الأمور غير المستحبة بين من كانوا يريدون تقليد الغرب؛ فأنصار الموسيقى الكلاسيكية الغربية على ما يبدو كانوا ينظرون إلى جميع أنواع الخنافة على أنها شىء ريفى أو قروى أو غير راق. وفى رأى جهاد راسى توجد صلة

بين التحول من الرنين الأنفى إلى الرنين غير الأمامى فى أوائل القرن العشرين وبين عملية التغريب (التطبع بالطابع الغربى)؛ أى أن الصوت الأنفى هو الصوت المحلى وأن التلوين فى الصوت مؤشر على الهوية (٣٨) .

كانت البحة من الخصائص الجميلة التى تميز بها غناء أم كلثوم وكانت فى ذات الوقت وسيلة لتقوية الوقع الانفعالى للنص ، لقد استخدمتها أم كلثوم فى أكثر أغانيها إثارة للعواطف، مثل الموال الدينى "برضاك" (٣٩) ، وتكاد جميع أغانيها لا تخلو منها طالما أن صوتها مازال قادرا عليها ، أما الفالصيتو - الصوت الحاد ذو الطبقة العالية - فإنه فى أغانيها كان مرتبطا برعشة فى الصوت، والنتيجة زخارف رنانة فى المدى الأعلى للخط (٤٠) .

ومع ذلك فنادرا ما انفعل المستمعون بأول نغمة تغنيها، بل ينفعلون بأول عبارة؛ فأداؤها للكلمات هو ما يهم .

ولكن هل بإمكانك فهم الكلمات ؟

"تعتمد الأغنية قبل كل شىء على الكلمات". هذا ما قالته أم كلثوم، وأضافت: "إذا كانت الكلمات جميلة فإنها تكون مصدر الإلهام للملحن وللمطرب، ويكون اللحن جميلا والغناء رائعا. وكلما كان النص مثيرا للعواطف كانت الأغنية مثيرة للعواطف أيضا". وقالت أيضا: "الكلمات فى رأيى هى الفائدة من الموسيقى" (٤١) .

كانت أم كلثوم، طوال مسيرتها الفنية، معروفة بالتمكن من اللغة العربية والشعر، وهذه الصفة فى نظرها صفة لا غنى عنها لأن "المطرب الذى لا يجيد النطق الصحيح لا يستطيع الوصول إلى قلب المستمع ويعجز عن الإلقاء الفنى السليم" (٤٢) وقيل إنها "كانت تدقق فى كل كلمة".

وعندما طلب من أم كلثوم أن توضح المقصود بكلمة "الطرب" - وهى حالة "الافتتان" التى ينجذب فيها المستمع تماما إلى الأغنية - قالت إن المستمع يصل إليها عندما "يشعر" بمعنى الكلمات . (٤٣) وكانت أم كلثوم تسعى عادة إلى إثارة المعانى

بطرق غير مباشرة، فتقرب المستمع من الموضوعات والأحاسيس التي يدور حولها النص، وهذا ما يسمى بـ "تصوير المعنى".

لم يفت أحد من نقادها أو أفراد جمهورها الأوسع أن يلحظ مهاراتها في أداء الكلمات وتصوير المعنى، والتي كانت مثار إعجاب الجميع. فبيرم التونسي، على سبيل المثال، يقول : "الكلمات البسيطة تكتسب عمقا وجمالا عندما تغنيها." والأديب طه حسين قال ذات مرة : "أستمع إليها كثيرا، فأنا أستمتع بنطقها الرائع للغة العربية، وأعجب كثيرا بعمق حساسيتها لمعناها." وأضاف أن براعة أم كلثوم الفنية تكمن في "فن الكلمة، فن الأداء، فضلا عن موهبتها في الغناء."(٤٤) وقيل مرارا: بل إن من لا يعرف العربية يمكنه أن يفهم معنى النص باستماعه إلى أم كلثوم وهي تغنيه، وهذه العبارة تنقل بإيجاز بليغ تصورات مشتركة لدى المصريين على نطاق واسع عن تلك المهارة المحددة التي تتميز بها أم كلثوم .

ويصور التشبيه النابض بالحياة الذي استخدمه أحمد زكي باشا جوهر أحد التصورات التي تمتد جذورها في أعماق الثقافة العربية – الشبه الشديد بين الشعر والموسيقى – والذي قال فيه: "الشعر والموسيقى شيئان موجودان في روح الإنسان لهما معنى واحد أو هما معنيان لشيء واحد، مثل الأزهار وعبيرها."(٤٥) وبربط أم كلثوم بين النص واللحن تمكنت من نقل هذا المفهوم إلى القرن العشرين وتوظيفه في استخدامات جديدة .

قد ضَمَّنَ ابن سريج (حوالي ٦٣٤ – ٧٢٦) حديثه عن الأشياء المنتظرة من المغني الجيد النطق السليم وتشكيل النهايات الإعرابية التشكيل الصحيح.(٤٦) ويقول إبراهيم بولاقي في دراسته التي استعرض فيها تاريخ الغناء العربي : " لم تكن الأشعار – وهي لا تعد ولا تحصى – تلقى إعجابا بمضمونها الشعري فحسب وإنما لروعة كلماتها أيضا، فطبيعة التعبير الصوتي في ذلك الحين كانت تعتمد على اختيار الكلمات مثلما تعتمد على الاستخدام البارع للصوت البشري."(٤٧) وغالبا ما كان يشار إلى أجناس فن الغناء بأسماء الأجناس الشعرية التي تنتمي إليها النصوص المغناة، ومن أمثلة ذلك الموال والقصيدة. وفي أواسط القرن التاسع عشر كتب لاين يقول: "وضوح النطق... (كان) من سمات الطريقة المصرية في الغناء."(٤٨) وفي فقرة

مطولة خصصها الخلعى لموضوع النطق يحث المطربين المحترفين فى زمانه - والذين كان يعتقد أن معظمهم أميون - على الاستعانة بالمدرسين لتعليمهم اللغة والنحو حتى يتجنبوا الأخطاء الواضحة فى النطق والإعراب .

بالإضافة إلى إجادة النطق كان فهم النصوص فهما جيدا من الأمور المنتظرة من المطربين والملحنين؛ فالمطرب، كما يقول الخلعى، يجب أن يفهم نظم الشعر ونحوه ومعناه وأن ينتقى الأغنيات التى تتلاءم نصوصها مع أذواق وفهم الجمهور. (٤٩) وفى مجال الممارسة الفعلية وجد جهاد راسى أنه "على الرغم من النقرشات (الحليات الارتجافية) المنمقة التى كثيرا ما تستخدم فى الخط الغنائى، فإن نبر نص (القصيدة) أثناء إلقائه - مقدار إطالة أو توكيد كل واحد من المقاطع اللفظية فى النص، على سبيل المثال - كان ينعكس فى معظم الأحيان على طول النغمات." (٥٠) كذلك فإن التلاعب البارع بالألفاظ (كالتوريات المتتالية، مثلا) و الإشارات الضمنية إلى شخصيات وأحداث تاريخية أو أسطورية أو دينية والإشارات الضمنية إلى وقائع محلية والاستعارات كلها كانت تسهم فى صياغة النص المستحب، وبالمثل أسهمت القافية والجناس الاستهلالى والاستخدام البارع للأصوات المميزة للغة العربية، لاسيما الصوامت المفخمة (الصاد والضاد، وغيرهما) (٥١) .

إذن كان ربط الكلمة بالموسيقى جوهر الطرب فى أسلوب أم كلثوم المميز، وفى هذا توضيح للسبب فى أنها كانت نموذجا للكمال فى الغناء العربى، باعتبارها تمثل تحولا من العملية المسببة للافتتان (التطريب) التى تعتمد على الإبداع اللحنى فحسب ، (٥٢) وهى صفة يرى المستمعون المصريون أن مردها إلى الغناء التركى .

"كانت بارعة لأنها كانت قادرة على قراءة القرآن"

يربط المستمعون المصريون غالبا بين مختلف المهارات المتعلقة بالأداء السليم للنص - النطق الصحيح والإعراب السليم والإلقاء الواعى و تصوير المعنى - وبين التدريب المطلوب من أجل تلاوة القرآن، وبهذا يكسبون هذه المتطلبات الجمالية قِدَما وأهمية بالغة. وكما يقول بولاقى .

حقًا عندما بدأ سيدنا محمد - صلى الله عليه وسلم - يتلو كلام الوحى أدرك شعراء الجزيرة العربية المحترفون أنفسهم أنه ليس من بين قصائدهم قصيدة يمكنها أن تضارع آيات القرآن. ولهذا، فبالإضافة إلى الوحى، فإن قيام الرسول بنشر القرآن هو فى المقام الأول ما مهد الطريق للنجاح فى تأسيس أشكال فنية صوتية إسلامية تقليدية في العالم (٥٣).

وعلى الرغم من أن تلاوة القرآن لا تعد غناء (والمسلمون المحافظون يرفضون أى ربط بين الاثنين)، فإن التلاوة والغناء يشتركان فى مبادئ أساسية، لقد سعى المراقبون المصريون إلى البرهنة على أن تلاوة القرآن هى أساس الغناء العربى، على الرغم من أنها فريدة فى وقعها على الأذن. فالتلاوة، كما يصفها نلسون.

مادتها الصوتية المميزة يمكن إعادة إنتاجها ولهذا فهى لابد وأن تكون منظومة وفقا لمجموعة محددة من المبادئ الأساسية. وطريقة التنظيم هذه لها ملامح خاصة محددة تميز تلاوة القرآن عن أشكال ثقافية أخرى مثل الموسيقى.... وليست مستقلة بذاتها ولكنها تشترك فى مبادئ تنميط مثل القيم الثقافية والتوجه الجمالى مع غيرها من الصيغ والأشكال الموجودة فى المجتمع المصرى(٥٤).

وتشمل العناصر المشتركة بين تلاوة القرآن وأساليب إنشاد المشايخ وأسلوب أم كلثوم فى الأداء: التلفظ السليم وحساسية التعبير عن المعنى النصى ومراعاة تماسك العبارة النصية واستخدام ألوان النغم الصوتى(٥٥).

إن التلاوة محكومة بنظام مفصل من القواعد يعرف باسم "التجويد"، فقد ورد فى كتيب نشر حديثا عن أصول التجويد أن: "التجويد، فى معناه الاصطلاحى، هو إخراج كل حرف من مخرجه وإعطاؤه وضوحه الكامل."(٥٦) وتقتضى القواعد نطق بعض الصوامت نطقا أنفيا عندما تجاور مجموعات محددة من الصوامت الأخرى. وتقتضى القواعد التى تحكم طول الأصوات أن يوحد القارئ طول المقاطع الصوتية بأن يعد ما بين نقرتين وست نقرات. ويؤثر النطق الأنفمى على طول المقاطع، وتؤدى مجموعة القواعد كاملة إلى تكوين إيقاعات تختص بها تلاوة القرآن، وهى إيقاعات تختلف عن أوزان الشعر.

وللأسلوب المجود المنمق تنغيميا المستخدم فى التلاوة هدف ثانوى، هو تصوير المعنى. فلدى المطرب والملحن غالبا ما تتضمن معالجة النص معالجة مؤثرة شعوريا

تصوير أو تشكيل أو تقوية معناه أو مدلوله أو فكرته. ويقول نلسون إن مصطلح "تصوير المعنى"، عند تطبيقه فى تلاوة القرآن، يشير "إلى الحالة النفسية أو إلى العاطفة أكثر مما يشير إلى المعنى" ويضيف أن "وسائل إقامة علاقات متبادلة بين التنغيم والمعنى تتحدد وفقا لخيال من يتلو القرآن."(٥٧) وتفضى معالجة النص معالجة صحيحة - بما فى ذلك تصوير المعنى - إلى وقع تدركه العقول على أنه اندماج بين الصوت والمعنى :

جوهر الأمر أن العلماء والمستمعين يرون أن الجمال المثالى الذى يتميز به القرآن وعدم إمكانية محاكاته لا يكمن أى منهما فى مضمون الرسالة التى يعبر عنها أو فى ترتيب عناصرها، من ناحية، أو فى رقى وروعة اللغة، من ناحية أخرى، بل يكمن فى استخدام أصوات اللغة ولا شىء غيرها لنقل معنى بعينه. ويتساوى هذا مع استخدام اللغة على نحو يكاد ينطوى على محاكاة صوتية، حتى أن الشىء الذى تدرك العقول أنه يلتقى مع المعنى فى نقطة واحدة لا يكون الصورة التى تصيغها الاستعارة فحسب بل الانطباعة الحسية الناتجة عن الوقع الصوتى للكلمات المعبرة عن تلك الصورة (٥٨) .

إن وضوح النطق أمر لا غنى عنه فى تلاوة القرآن تلاوة صحيحة وكذلك فى الصلاة. فالرأى السائد أن "الكلمة أساس الإنشاد الدينى."(٥٩) وتشكل الصلة بين معالجة النص فى الغناء وبين تلاوة القرآن جزءا جوهريا فى الإطار المفاهيمى للمناقشات التى تدور حول المقدرة الغنائية : " إذا كانت [تلاوة] لقرآن أساس]التدريب على الغناء [فاللسان إذن يتلقى التدريب السليم ويكسب صاحبه القدرة على الأداء الجيد فى الغناء بصوت رنان وبصوت شجى والقدرة على تقصير مدة نطق الصوامت الختامية" (٦٠) .

أثناء القرن العشرين صار قراء القرآن والمنشدون الدينيون ينظر إليهم على أنهم الخزانة التى تحفظ فيها الأغنية العربية والغناء العربى. ووصف طابع أسلوبهم ورصيدهم بأنه عربى تراثى وأصيل. ويوضح ابن داوود حسنى - وهو ذاته موسيقى ومعلم - يوضح تلك الصلة بقوله :

تلاوة القرآن هي أساس جميع أنواع الموسيقى؛ فهي تسمح بالارتجال ولكنها، بالإضافة إلى ذلك، تخضع لمجموعة من القواعد الصارمة. والذين يسمون "من المشايخ" يعرفون تلك القواعد ولكنهم يعرفون وسائل الارتجال؛ فهم بفضل تدريبهم يفهمون معنى النصوص، كما أن إلقاءهم أفضل من إلقاء من ليس لديهم هذه الخلفية (٦١). [ترجمة عكسية]

وبتنقل سلامة حجازى وزكريا أحمد وأمثالهما فى يسر بين مجال التلاوة والإنشاد الدينى ومجال الأداء الغنائى والمسرحى، حينئذ ربط الناس التعامل الحذر مع النص بالكلاسيكية الإسلامية فكريًا وعمليًا. (٦٢) ويشرح زكريا هذه الصفة، والتى تعد من صفات أسلوب أم كلثوم المميز، بقوله :

بفضل حفظ القرآن وقراءته اكتسبت أم كلثوم خبرة مكنتها من إعطاء كل كلمة أو كل حرف ما يقتضيه النطق الصحيح. وباعتيادها على ذلك على مدى سنوات صار هذا الأمر جزءا من طبيعتها، ووصل اكتمال نطقها إلى الحد الذى يمكن المستمع من أن يدرك كل كلمة تغنيها ا(٦٣). [ترجمة عكسية]

عندما يتضمن أداء الأغنية ذلك النوع من النطق الواضح المرتبط بتلاوة القرآن فإن ذلك النطق تتلقاه آذان المستمعين وكأنه عزف على وتر مألوف لهم، وبذلك تنشأ صلة أساسها الخبرات المشتركة بين من يتلو القرآن وبين من ينصت إليه. وقد لا يتمكن المستمعون من التعبير بوضوح عن قواعد التجويد ولكنهم فى أغلب الأحيان يدركون بآذانهم إن كان من يتلو القرآن يطبق تلك القواعد أم لا. وكما يقول بيير بورديو عن الموسيقى الكلاسيكية الغربية، فإن :

محب الموسيقى الكلاسيكية قد لا يكون لديه إدراك واع أو معرفة بالقوانين التى يلتزم بها هذا الفن الصوتى الذى اعتاد عليه، ولكن بعد أن يسمع إئتلافا من الدرجة الخامسة من السلم الكبير، فإن تعليمه السمعى يدفعه على الفور إلى توقع القرار الذى يعد فى نظره اللحظة التى ينتهى فيها التوتر الذى أوجده

> **هذا الائتلاف، ويصعب على هذا المستمع استيعاب البناء الداخلى لأى موسيقى تقوم على مبادئ أخرى (٦٤) .**

ويقول بورديو إن هذه المعرفة تكتسب "بالتعرف البطىء، وهو سلسلة من المدركات الحسية الصغيرة".

كانت المعرفة المشتركة الأساس للحكم بأن أم كلثوم "موهوبة فطريا"؛ فالمستمعون ومطربتهم على السواء كانوا قد اكتسبوا فى بطءٍ معرفةً بالعناصر التى يتكون منها نسق من المبادئ الجمالية ، ولكن المعرفة التى اكتسبوها فى هذه الحالة لم تكن حكرا ثقافيا على القلة المتميزة اجتماعيا بل كانت ولا تزال معرفة مشتركة بين مختلف شرائح المجتمع ، ومما له مغزى أن ذخائر الغناء الشعبى، والتى من المفترض أن تكون مألوفة بنفس القدر لجميع فئات المجتمع، ليست فى هذه الحالة ما يزعم أنه مصدر الأصالة الثقافية. فالأشعار والمهارات اللغوية التى اكتسبها أفضل المشايخ بالتعلم قد صار لها منزلة أعلى .

وتصف ليلى الحمامصى الموضع المركزى الذى يحتله كل من الصوت والفكرة فى الثقافة المشتركة بين الناطقين بالعربية :

> **بحفاظ القرآن على بقاء مجتمع لغوى يكون قد حافظ أيضا على بقاء مجتمع ثقافى، وهى عملية اكتسبت المزيد من القوة باستخدام القرآن كنص تعليمى أساسى فى جميع أنحاء العالم العربى.... ويتجاوز توقير اللغة العربية الاعتبارات الطائفية، حتى أننا نجد مصريا قبطيا مثل مكرم عبيد يعترف بأن أسلوبه المؤثر فى الخطابة يدين بالكثير لدراسة القرآن (٦٥) .**

وفى مناقشة بليغة لهذا الموضوع يقول تيموثى ميتشل: "العبارة لا تستمد قوتها من مختلف دلالات كلماتها على حدة فحسب بل تستمدها من تردد أصداء المعانى التى تنشأ بين مكونات العبارة بفعل أصواتها المختلفة". ويسعى ميتشل للبرهنة – وهو على حق فى اعتقادى – على أن التلذذ بأصوات الكلمات ومعانيها وكذلك قوة الكلمات الدالة على المواساة أو التوجيه أو الدالة على الرقيا من قوى الشر كليهما من العناصر الجوهرية فى حياة عامة الناس.(٦٦) وخبرتى الشخصية تشير إلى أنه يكاد يكون من

المستحيل المبالغة فى تقدير تأثير الوقع الصوتى للتلاوة فى التقاليد الثقافية المصرية والمبالغة فى تقدير الصلة الوثيقة بينها وبين تلك التقاليد .

لقد شكلت الصفات المشتركة بين تلاوة القرآن وبين أساليب أم كلثوم فى الغناء الجوهر الثابت لتلك الأساليب، وهو ذلك الجزء الذى أضافت إليه صفات "جديدة" أو "حديثة" بل صفات أجنبية أخرى كلما سادت صيحة موسيقية جديدة. وباعتماد أم كلثوم على هذا الأسلوب الأساسى ربطت نفسها فنيا بالمشايخ. ومن خلال أغنياتها أدامت وعززت - هى وجمهورها - وجود المشايخ وكذلك التقاليد والمفاهيم المتصلة بالثقافة داخل المجتمع المصرى ، وهكذا فإن ممارسة الغناء والاستماع قد نبعت من - وفى الوقت نفسه عززت من - مجموعة محددة من القيم المتأصلة فى الممارسات الإسلامية والمصرية والعربية مثلما اعتمدت على رؤية للثقافة ولإمكاناتها متأصلة أيضا فى تلك الممارسات .

"أعادت إلينا القصيدة"

يشمل مفهوم "التراث" فى الموسيقى المصرية أنساق من المقامات اللحنية والمقامات الإيقاعية ويشمل أجناس التأليف الموسيقى وطرق تركيب البنية الموسيقية وبنية مقطوعات موسيقية محددة. بعض هذه المقطوعات - ومن أبرزها الذخيرة الموسيقية الكبيرة التى تتكون من الموشحات، المعروفة بصعوبتها وبجمال معظمها- يستخدم منذ زمن كمقطوعات تعليمية ، هذه الأغنيات لا تؤدى إلا نادرا ولكن المطربين طالما استخدموها لتحسين مهاراتهم الغنائية ولاكتساب المزيد من التمكن من المقامات والمزيد من المعرفة بالتراث .

ومع ذلك فالمستمعون بوجه عام يطلبون أغان جديدة (أو تأديات جديدة لأغان قديمة) وليس إعادة تقديم لأغنيات أقدم ، إذن فالمستمعون ينتظرون من المطربين التجديد فى أغانيهم، مع ضرورة أن تكون الأعمال الجديدة منسجمة مع الثقافة الموسيقية فى جوانبها الأساسية [٦٧] .

وعندما كانت أم كلثوم لا تزال مغنية شابة، وحتى عندما صارت مطربة تؤدى أغنيات "حديثة" أو "متطورة" مثل الأغنيات التى لحنها لها القصبجى، كان المستمعون عندئذ يربطون غناءها بالتراث. ومع تقدم مسيرتها الفنية، صارت هذه الصلة أقوى من ذى قبل، وبعد وفاتها صار البعض من أغانيها يعد جزءاً من التراث .

كانت الألحان التى تغنيها ألحان من نتاج تفكير متأن فى أغلب الأحيان، وفى جوانب مهمة منها كانت تستلهم نماذج كلاسيكية ، لقد تعلمت كيف تملك ناصية المقامات، ولا يكاد يكون من بين أغانيها أغنية لا تعتمد على المقامات وتتشكل بنيتها وفقا لشكل العقد المألوف فى الموسيقى العربية: فتبدأ منخفضة فى مدى المقام ثم تتصاعد فى المقام الاستهلالى، وأخيرا يتحور المقام وينزل لتختتم الأغنية بالمقام الأصلى. [٦٨] واستخدمت أغانيها مقامات معروفة ومحبوبة كثيراً : الرست والبياتى والنهاوند والحزام .

لا تكاد سنة واحدة من سنوات مسيرتها الفنية تخلو من قصائد جديدة، والقصيدة جنس أدبى عربى خالص ، وفى أواخر العشرينيات ثم فى الثلاثينيات – فى وقت كان فيه زميلها محمد عبد الوهاب وآخرون يدعون إلى ابتكار أجناس موسيقية جديدة – غنت أدوارا تستلهم فيها الذخائر التى أبدعها عبده الحامولى ومحمد عثمان فى القرن التاسع عشر [٦٩] .

ويظهر فى أغانيها – حتى تلك التى قدمتها فى الستينيات والسبعينيات – تأثير التراث، فقد أبقت فيها على الوصلة، أى متتالية من المقطوعات الموسيقية والغنائية. وفى سنواتها الأخيرة اشتملت المقدمة الموسيقية دائما على قسمين أو ثلاثة من عبارتين أو أربع عبارات (مدة كل منها ما بين دقيقة ودقيقتين)، موزونة أو غير موزونة، مع عزف منفرد واحد أو أكثر فى شكل تقاسيم فى أغلب الأحيان. بعد ذلك يبدأ الجزء الغنائى فى كثير من الأحيان بعدة عبارات بطيئة غير موزونة يأتى فى أعقابها لازمة ثم قسم أو مقطع غنائى موزون ، وعادة ما تضاف اللازمة المطولة – وتعزف غالبا فى إيقاع عربى أو غربى راقص – فى منتصف اللحن، وبعدها يأتى الارتجال الغنائى. هذه الأغنيات تتشابه بنيتها وكذلك طولها – والذى يزيد غالبا عن ساعة – مع الوصلة العربية، وحقيقة الأمر أن أم كلثوم استخدمت هذا المصطلح كتسمية لكل من الأغنيتين

أو الثلاث اللائى كانت تقدمها فى كل حفلة من حفلاتها. (٧٠) وكما هو موضح فيما يلى فإن الأغنية والوصلة يتضمنان مفاهيم متشابهة (موزون/ غير موزون، أكثر ارتجالا/ أكثر ثباتا) فى تتابعات متغيرة متشابهة .

الوصلة	الأغنية
١) مقطوعة موسيقية موزونة	مقدمة موسيقية، موزونة وغير موزونة
٢) موشح (مقطوعة غنائية موزونة)	مقطع أو قسم غنائى أول، موزون غالبًا
٣) تقاسيم	لازمة موسيقية (موزونة)
٤) ليالى	مقطع أو قسم غنائى ثان
٥) موال	
٦) قصيدة أو دور	قسم غنائى أخير مع ارتجالات

وتكمن إحدى الصلات المهمة بين الوصلة والأغنية فى التوزيع الجماعى للوقت فى كل منهما؛ فكل من هذين الجنسين يشترك فى تشكيله المؤدون والجمهور معا، فالجمهور بإمكانه مقاطعة المؤدى فى أى عدد من المواضع ليطلب منه إعادات مطولة ، وهكذا فمن حيث المحتوى الموسيقى والشكل الموسيقى والبنية الإيقاعية توجد جوانب شَبَه واضحة بين الوصلة وبين أغانى أم كلثوم الأحدث، وفى هذا إقامة لصلة أخرى بين أم كلثوم وبين تراثها الموسيقى المصرى العربى.

"لم تغن بيتا واحدا بطريقة واحدة مرتين"

تمثلت أهم خدمة قدمتها أم كلثوم للأغنية العربية فى براعتها الفنية فى تأدية كل أغنية من أغانيها ، لقد غنت أغان ملحنة سلفا صارت مع مضى الوقت مألوفة لجمهورها وكانت تعيد فيها ارتجالات ناجحة. ومع ذلك فلقد كان من المعتقد أن كل واحدة من تأدياتها لها سماتها الفريدة؛ فقدرتها على الإبداع الغنائى كانت تمكنها من

ابتكار نسخ معدلة من البيت الشعرى الواحد من وحى اللحظة، وصلت – طبقا للقصص التى تحكي عن حفلاتها – إلى "أكثر من خمسين تعديلا متتاليا" [٧١] .

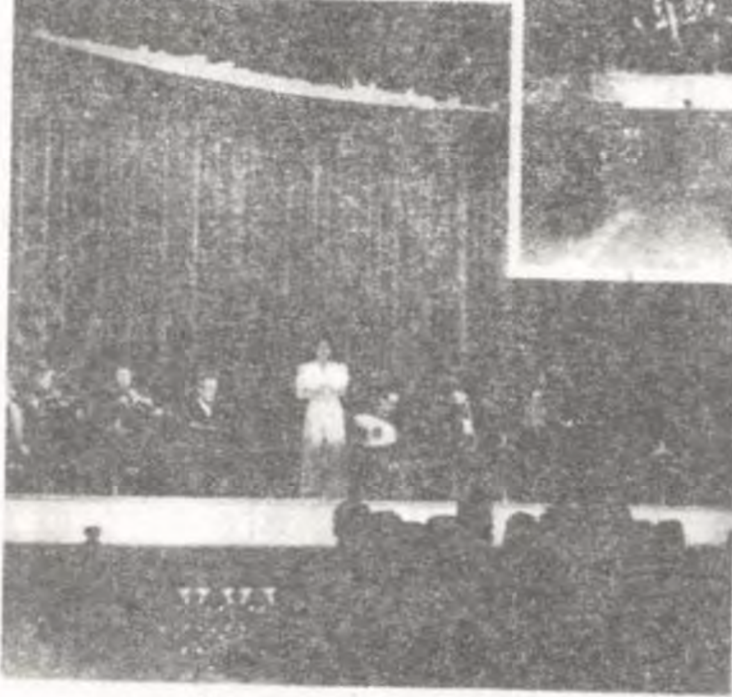
الغناء العربى، تاريخيا، لا يقوم على تقديم نسخة طبق الأصل من الأغنية بل على تقديم تأدية أو رؤية جديدة لنماذج معروفة ، وأثناء الأداء تظل "المعالم الأساسية" للأغنية "ثابتة وسهلة التعرف عليها"، كما "لا يتغير ترتيب أجزائها." [٧٢] ومع ذلك يفترض أن تتغير الأغنية من تأدية إلى أخرى: "يقدم الملحنون للمطربين إطاراً هيكليًا يتكون من نص ولحن وإيقاع. وإلى هذا الإطار الهيكلي يضيف المطربون الزخارف وصيغ القفلات ويرتجلون أقسام كاملة." [٧٣] وبهذا فإن مسئولية المطرب عن المادة الصوتية للأغنية تعادل أو تفوق مسئولية الملحن ، ويتحكم .

من خلال عدسة التصوير

كوكب الشرق الآنسة أم كلثوم
كما بدت في حفلتها الختامية
بقاعة إيوارت التذكارية



فقاسم التخت عقب رفع الستار



... وقفت لتبدأ أغنيتها الأولى ...



... سابحة في عالم الخيال ...



... مرتفعة إلى ذروة بعيدة المنال

(تصوير خياط)

صورة رقم (١٥) أم كلثوم تغنى فى قاعة إيوارت بالجامعة الأمريكية بالقاهرة فى سنة ١٩٣٩ (بإذن من دار الهلال) .

الراديو المصري

العدد ٥٣٦

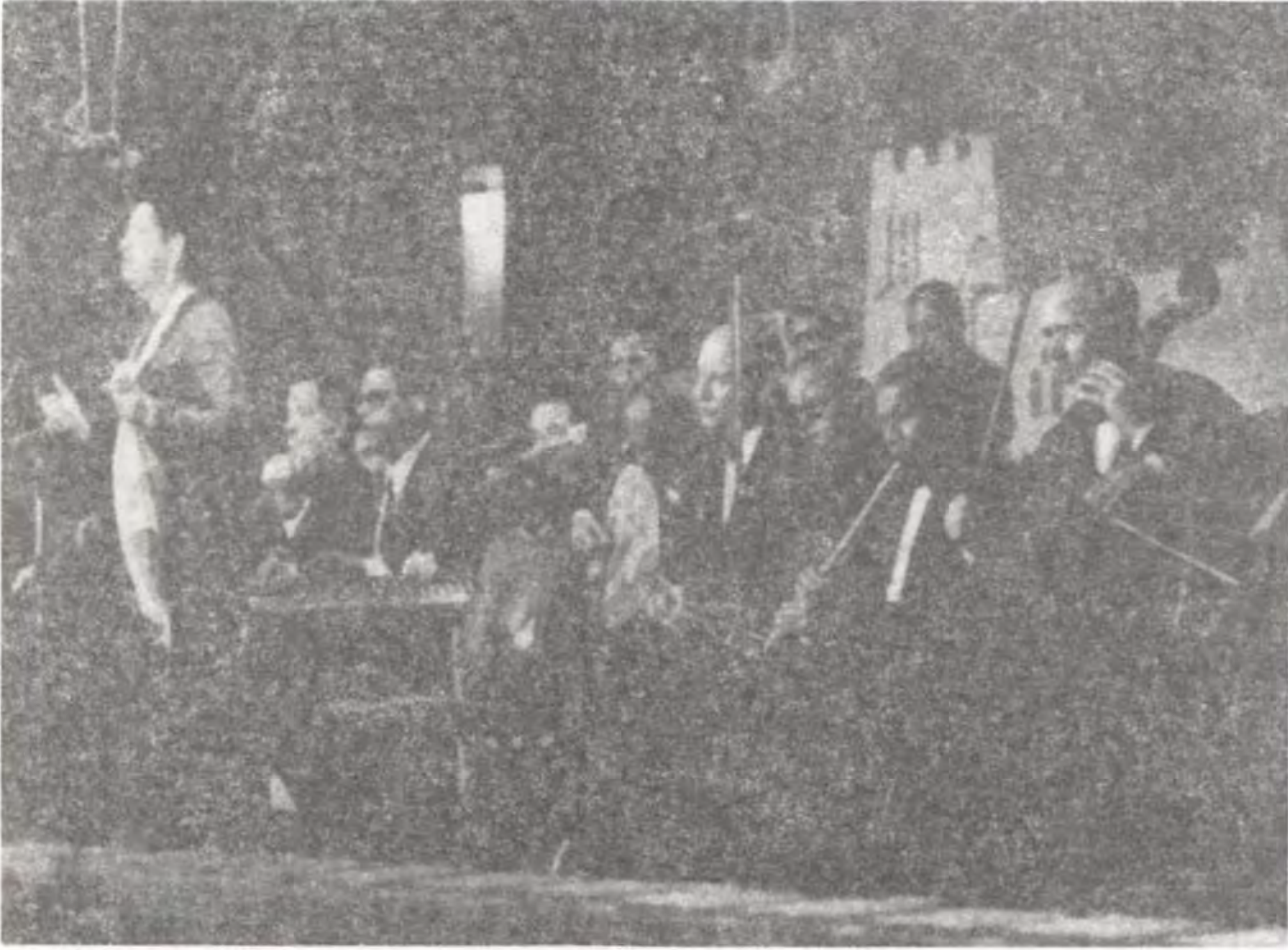
الثمن ٣٠ مليما

٢٣ يونيه ١٩٤٥

١٣ رجب ١٣٦٤



صورة رقم (١٦) أم كلثوم، سنة ١٩٤٥ (صورة دعائية، بإذن من دار الهلال) .



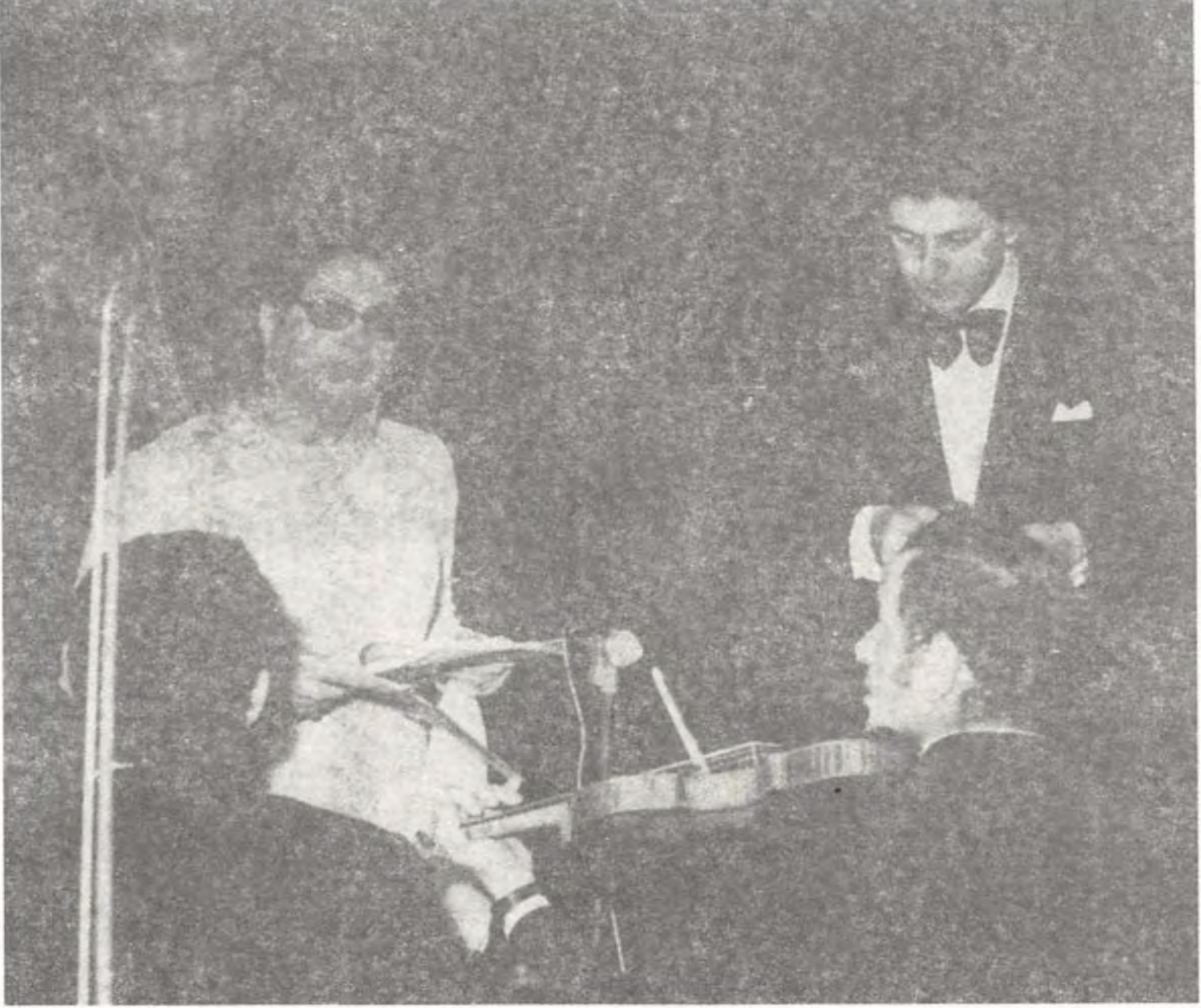
صورة رقم (١٧) أم كلثوم تغنى فى أبو ظبى (تصوير محمود عارف) .



صـورة رقم (١٨) أم كلثوم مـرتدية جـلابية مـطرزة وممسكة بمنديلها الذى صـار علامة مميزة لها (تصوير محمود عارف)



صورة رقم (١٩) أم كلثوم (تصوير فاروق إبراهيم) .



صورة رقم (٢٠) أم كلثوم تتحدث إلى أعضاء فرقتها (تصوير محمود عارف) .



صورة رقم (٢١) رياض السنباطى (تصوير محمود عارف) .



صورة رقم (٢٢) أم كلثوم فى ليبيا (تصوير محمود عارف) .



صورة رقم (٢٣) جنازة أم كلثوم (بإذن من جريدة الأهرام) .



الصـورتان رقم (٢٤- ٢٥) "صـوت ووجـه مـصـر": ترد على التـصـفيق بإيماءة مصرية شائعة و (فى الصفحة المقابلة) تطعم جاموسة (تصوير فاروق إبراهيم) .



المطرب، أثناء رده على تفاعل الجمهور معه، فى طول اللحن وأهمية كل بيت وأهمية كل مقطع غنائى فيه بالنسبة على بقية الأبيات والمقاطع .

وإذا لم تبدأ الأغنية بعبارة شائعة كثيراً فإن أم كلثوم تغنى عدة أبيات (تصل إلى مقطع شعرى أو قسم كامل فى كثير من الأحيان) قبل أن يطلب منها الجمهور أى إعادة. وكان الناس يصفقون ويصيحون قائلين "الله!" أو "يا كريمة يا ست" فى نهايات الأبيات أو المقاطع. وكان التصفيق المدوى والمطول يأتى فى نهاية الأبيات المحببة للجمهور (مثل " أعطنى حريتى أطلق يدى" فى أغنية "الأطلال") وكذلك فى بداية مقاطع الارتجال. وفى هذه المواضع قد يوقف الجمهور الأغنية تماما، ومثل هذه الوقفات ترد ثلاث أو أربع مرات فى الأغنية الجيدة. وفى بعض الأحيان كان أفراد الجمهور ينهضون من مقاعدهم ليصفقوا لها أو ليمتدحوها بصوت عالٍ . وكان البعض يطلق الصفير، وهو نوع من الضوضاء كان يعد فى غير محله وغير مهذب. وعندما كانت أم كلثوم تغنى خارج مصر كان المعتاد أن يتفاعل الجمهور معها على نحو مبالغ فيه أكثر مما يحدث داخل مصر؛ فيقف الرجال فوق مقاعدهم ويحاولون فى بعض الأحيان الاقتراب من خشبة المسرح ، حتى فى القاهرة كاد سلوك الجمهور يكون عرفا سائدا: فبحلول الستينيات كان رواد الحفلات يتصرفون وكأن كل أغنية تؤديها هى أفضل أغانيها وكان تصفيقهم وهتافهم وطلبات الإعادة الصادرة منهم تطيل الأغنية إطالة كبيرة.

كانت أم كلثوم تعتمد فى صياغتها لإعاداتها المتعددة للأبيات فى المقام الأول على الوسائل التى تستعملها فى أدائها بوجه عام: فالنقطة التى تنطلق منها هى النص، والذى تقسمه - قبل انتهاء البيت أحيانا - لتقدم معان جزئية أو مختلفة. وتعتمد الاستطرادات اللحنية أولا على كلمات كل منها على حدة، وبذلك يؤدَّى البيت مفككا بتنويعات كثيرة بعضها صغير جداً، وتستخدم فى خروجها عن اللحن على هذا النحو : تغييرات إيقاعية طفيفة وسكتات غير متوقعة وإضافة الزخارف ومد القفلات .

كانت أم كلثوم تعرف الزخارف ، هذه الحليات الغنائية التاريخية تشمل استهلال النغمات من فوق أو تحت طبقة الصوت بقليل والتحول تدريجياً من طبقة صوتية إلى الطبقة التى تليها و وإعادة عنصر لحنى صغير فى طبقة صوتية جديدة ونقل النبرات الإيقاعية ، وقد يضيف المطرب مادة لحنية جديدة لنغمة مطولة أو يأتى بسكتات غير متوقعة أو يضيف نغمة زخرفية أو أكثر قبل طبقة صوتية معينة أو يضيف الترِيل

(الصوت المهتز، الناتج عن تعاقب نغمتين متجاورتين) وسلسلة من الحركات الزخرفية الشبيهة بالموردنت (تناوب سريع بين نغمة رئيسية ونغمة تكميلية مرة أو مرتين) والتريمولو (الصوت المرتعش، الناتج عن تغيير طفيف فى درجة النغم) [٧٤] .

أما الابتكارات اللحنية الموسعة المبنية على المقام السائد فى الأغنية فإن أم كلثوم كانت تضعها عادة في واحد من ثلاثة مواضع: في وقت مبكر من مسيرتها الفنية كانت تبدأ أغانيها بليالى مرتجلة وطوال مسيرتها كانت تقدم ارتجالات أخرى فى موضع يقع بعد انتهاء ثلاثة أرباع الأغنية تقريبا، كما كانت تقوم بالارتجال عند القفلات ، وفى بعض الأحيان كان الاهتمام الأساسي يتحول عن الكلمات نفسها إلى الاستطراد اللحنى، وبهذا يتحول النص إلى ذريعة للابتكارات اللحنية .

وهكذا كان يجرى إبراز المعنى النصى وإطالته وتنويع الصوت الموسيقى بتغيير ألوان الصوت الغنائى، فأم كلثوم كانت تضيف إلى أغانيها الغنة والبحة والفالصيتو (الصوت الحاد فى طبقة عالية)، وكان صوتها يبدو وكأنه ينساب من لون صوتى إلى آخر ، وكان تغيير لون الصوت ينطوى على تصوير للمعنى وعلى براعة غنائية فائقة معا ، هذه الألوان كانت تضفى على البيت الشعرى جمالا متفقا مع معايير الجمال الفنى وتضيف تنويعات إلى الأغنية المؤداة وتقوى معنى النص وتؤكد على الانتماء القومى للأغنية بإكسابها صفات يدرك المستمعون أنها جزء من الأسلوب الغنائى العربى المتعارف عليه تاريخيا .

لم تكن نصوص الأغانى تتطلب معاملة من نوع خاص ، فالغاية المثلى المعروفة باسم "تصوير المعنى" لم تكن تقتضى غير أن يكون معنى النص محور اهتمام الأغنية وأن يجذب المطرب انتباه المستمعين إلى معنى القصيدة وأن يقويه بطريقة أو بأخرى ، ولم يكن من الضرورى أن تكون الصلة بين الأدوات الغنائية وبين الكلمة أو العبارة صلة مباشرة ، ففى "اذكرينى"، على سبيل المثال، نطقت أم كلثوم كلمة "ناشراً" بغنة فى العبارة التالية : "اذكرينى كلما الفجر بدا ناشراً فى الأفق علم الضياء." وهنا لم تؤدِ الغنة إلى تقوية المعنى الحرفى للكلمة أو العبارة بل أدت إلى تقوية تعبيرها عن الإحساس الموجود فى هذا المقطع من الأغنية كاملا، وهو شقاء المحب الذى هجره حبيبه .

وحيث إن الغنة مهمة فى تجويد القرآن فإنها على الأرجح توحى بأن موضوع ما تستخدم فى غنائه موضوع دينى، ولهذا استخدمتها أم كلثوم فى بداية "سلوا قلبى"، وهى قصيدة تحيى ذكرى مولد الرسول بالرغم من أن أول عبارة فى القصيدة غير متصلة اتصالا مباشرا بالأمور الدينية وليس من المتوقع أن تؤدى بغنة وفقا لقواعد التجويد .

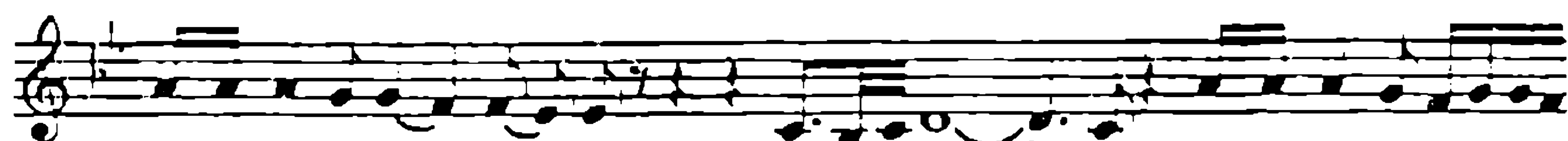
وفى معظم الأحيان كان النص يبدو وكأنه القوة المحركة الوحيدة فى الأغنية المؤداة وسبب وجود الأغنية والأساس الذى تقوم عليه جميع القرارات المتعلقة بالارتجال أو التنويع. فمن تسجيل لقصيدة "نهج البردة" فى إحدى الحفلات يتضح التزامها وهى تؤدى كل بيت من أبياتها، وهو الالتزام الذى تميز به أسلوبها فى الغناء عادة؛ فتنويعاتها تأتى دائمًا فى الأبيات التى لها مغزى خاص فى هذا النص، مثل البيت الذى يصف الأمر الذى تلقاه محمد من ربه لنشر رسالته بين الناس. فهنا وجهت أم كلثوم اهتمامها إلى كلمة "الله". وظلت لأكثر من عشر دقائق تغنى البيتين اللذين يصفان مكانة نبى الله محمد المتميزة: "حتى بلغتَ سماءً لا يُطارُ لها على جناحٍ ولا يُسْعَىَ على قَدَمِ ، وقيل كلُّ نبىٍ عند رتبته ويا محمد هذا العرش فاستلمِ ." هذان البيتان يشكلان ذروة نص القصيدة كما صيغت بصوت أم كلثوم وبقلم شوقى ، ولهذا فإن اختيار هذا الموضع للتوسعات الموسيقية كان نابعًا من اعتبارات نصية. وتتضمن إعاداتها المتنوعة – والتى تركز فيها على كلمتى "سماء" و "محمد" – الغنة والفالصيتو وكذلك تقسيم العبارة وموضع الإيقاع فى المقاطع اللفظية تقسيما متنوعا، ولكنها لم تأتِ بشىء يتعارض مع الصياغة النحوية للبيتين أو يتعارض مع وضوح الألفاظ التى يتكون منها كل منهما ، وبهذا فإن تأدية القصيدة على هذا النحو تفيد النص وتجذب الانتباه طول الوقت إلى معناه.

معظم النصوص التى غنتها أم كلثوم لم تكن فى جدية وأهمية "نهج البردة"، ولكن كلمات تلك الأغانى كانت دائمًا تحظى باهتمامها، ولم تؤد تنويعاتها إلى تغيير أو حجب معنى بيت من أبياتها ، وكانت فى أحيان كثيرة تولى انتباهها إلى الصور المرتبطة ذهنيا بالريف المصرى، وهى صور معروفة ومحببة لجميع المصريين؛ ففى الأغنية العاطفية "فاكر لما كنت جنبى" تعيد العبارة التى تقول فيها "يا ريتنى زى الموج

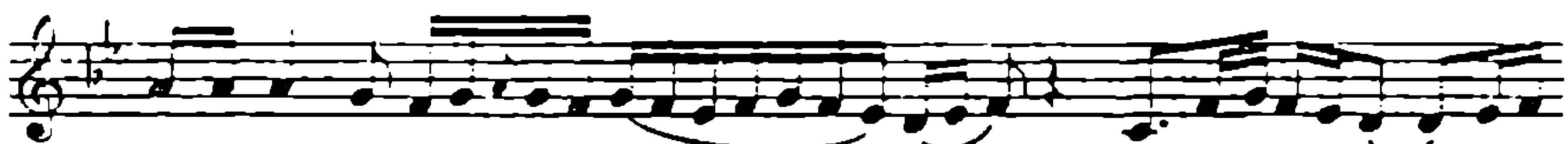
فى النيل" مع تنويع أدائها للكلمات "موج فى النيل" بتغيير نوعية صوتها وتطويل الميم والنون وتنويع طول العبارة نفسها (انظر المثال ٨). وهنا تتكون تنويعاتها اللحنية من تغييرات فى طريقة الاقتراب من طبقة الصوت أو طريقة الاستهلال أو طريقة إضافة عدد من طبقات الصوت أو الحركات اللحنية الجديدة بدلا من نغمة سائدة من قبل، وهو ما يتضح فى تنويعاتها فى كلمة "النيل". وكانت أم كلثوم مغرمة كثيراً بالمتتاليات اللحنية؛ فابتكاراتها عادة ما تكون استكشافات متدرجة لجنس مقام الأغنية (وهو الكرد هنا) أو جنس مقام متصل بجنس مقام الأغنية من حيث احتوائهما على طبقات صوتية متطابقة أو متشابهة ، وهى معالجات مقامية عربية تراثية محافظة. كما أن حركاتها اللحنية المتسلسلة ترتبط غالبا بالتغيرات الإيقاعية : فالإضافات اللحنية تصاغ إيقاعيا فى شكل نغمات ثلاثية فى معظم الأحيان .

كما أن تركيب تنويعاتها يكشف عن الأولويات الأساسية التى تراعيها فى أسلوبها؛ فالنص له الأولوية على الابتكار الذى يعتمد على براعتها الموسيقية الفائقة ، هذه البراعة ضرورية لأسلوبها المميز ولكن الابتكار اللحنى ليس جوهر أسلوبها قط؛ فإعاداتها المتنوعة ليست إلا معالجات متنوعة للنصوص، تهدف إلى تقريب المستمع أكثر فأكثر من الحالة النفسية السائدة فى البيت مع كل إعادة جديدة. والأدوات التى تستخدمها لتحقيق هذه الغاية هى الألوان الصوتية والإيقاع ووضوح النطق بدلا من الاستطرادات اللحنية التى قد تؤدى إلى التغطية على الكلمات .

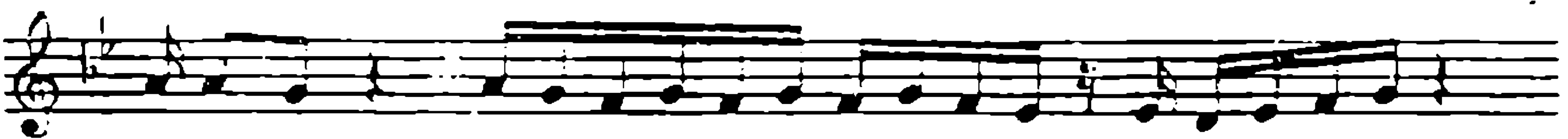
ومن العناصر المهمة فى أغانيها "القفلة" (وجمعها "قفلات")؛ إذ إن ابتكاراتها عند مواضع القفلات هى أكثر ابتكاراتها اتساعا، فهى تضيف القفلات لتقوية وقع العبارة ولاستعراض قدرتها على الإبداع التنغيمى فى آن واحد ، هذه القفلات المحركة للمشاعر، والتى ترد فى نهايات الأبيات والمقاطع الشعرية، تحدد - على نحو حاسم ونهائى - معنى النص وتفض التوتر الموسيقى بعد أن يكون قد تصاعد حتى وصل إلى ذروته فى العبارة. وينقل نلسون عن أحد النقاد قوله: "إذا كنت لا تقدر على القفلات فلن تقدر على الموسيقى العربية." (٧٥) وحقًا تؤدى عدم القدرة على ختم العبارة بطريقة مؤثرة إلى إلحاق ضرر بالغ بالأغنية. والقفلة هى موضع يبرهن المطربون فيه على تمكنهم من التراث باقتباس مقتطفات قصيرة من ألحان أخرى أو من مطربين آخرين وباستخدام جميع الإمكانات التى يتيحها المقام لتشكيل قفلة مؤثرة .













المثال ٨: مقطع من "فاكر لما كنت جنبى"

ويعلق محمد عبد الوهاب، من بين آخرين كثيرين، على " قفلات]أم كلثوم [الدافئة التى تلهب العواطف وتسحر الجمهور." وفى رأيه أن أم كلثوم تتميز "بطريقتها فى الأداء وقفلتها المصرية الصميمة ونطقها الواضح للنص." ويضيف: "اشتهرت بقفلاتها: فلم يحدث بالمرة أن قفلة واحدة قد فاتتها أو فقدت سيطرتها عليها" (٧٦) .

تتكون قفلات أم كلثوم فى بعض الأحيان من عبارات قصيرة معروفة كنهايات تؤدى فى مقام محدد، [(٧٧)] . وفى أحيان أخرى تحتوى على مادة غنائية جديدة، لاسيما فى العبارات الداخلية بالأغنية. وفى أحيان نادرة تُحْدث القفلة توترا موسيقيا جديدا قبل الوصول بالعبارة التى تتضمن القفلة إلى السكتة التى تنهى هذا التوتر. وهذه القفلات، من معظم النواحى ، تشابه القفلة الغربية من حيث إن بعضها يكون أقل اكتمالا وحسما من البعض الآخر وبذلك يشبه أنصاف القفلات. وتشمل الأغنية الواحدة ثلاث أو أربع قفلات رئيسيات، وهى القفلات التى تختتم الأقسام الكبرى من الأغنية ، أما قفلات العبارات التى تقع داخل هذه الأقسام فوقعها أقل قوةً. وتعتمد مواضع القفلات المهمة على البناء الدرامى للنص وعلى الموسيقى الموضوعة له، من ناحية، وتعتمد، من ناحية أخرى، على أداء أم كلثوم للنص، لاسيما فيما يتعلق بعدد وبمضمون الإعادات المتنوعة للعبارات. وأثناء الغناء قد تضيف قفلات كبرى لم يُضَمِّنْها الملحنُ موسيقاه .

اتخذت قفلات أم كلثوم أشكالا موسيقية متعددة، وهى أشكال يكمن تأثيرها فى الصلة بين المحتوى الموسيقى للقفلة ومحتوى العبارة الموسيقية والنصية التى تختتمها القفلة ، ومع ذلك فمن النادر أن تختتم عبارة منقرشة (بها حليات ارتعاشية ناتجة عن استخدام مجموعة من النغمات فى كل مقطع لفظى) بقفلة منقرشة أو أن تختتم عبارة تستخدم فى كل مقطع لفظى منها نغمة واحدة بقفلة قصيرة. فالقفلة عادة إما أن تنهى التوتر الموسيقى الذى سبق وتصاعد فى العبارة أو أن تذهب بالعبارة فى اتجاه لحنى جديد وغير متوقع عندما تكون العبارة السابقة غير مزخرفة نسبياً [(٧٨)] . أغنية "رق الحبيب"، على سبيل المثال، تحتوى على قفلات متنوعة (انظر المثال ٩). الجزء الأول من هذا المثال يأتى فى ختام النصف الأول من الأغنية، وفيه تطيل المقطع اللفظى الأخير من بيت كان سيأتى موزونا إذا لم يتعرض لمثل هذه الإطالة، فهى تطيل القفلة وتمضى بالمستمع قدما وهى تقدم ابتكاراتها فى مقام النهاوند. وفى الجزء الثانى من المثال تنهى سلسلة طويلة من الإعادات المنوعة المعتمدة على المقطع اللفظى الأخير من البيت الذى تقول فيه "سهرت استناه" وتختم هذا القسم من الأغنية بأداء واحد جازم ينتهى بمعالجة غير منقرشة (ينطق كل مقطع لفظى فيها بنغمة واحدة) للبيت الذى تقول فيه "واشوف خياله قاعد جنبى".

الجمع بين هذه الوسائل فى سلسلة من التأديات توضحه أغنية "أنا فى انتظارك" (انظر المثال ١٠)، فتأدياتها للكلمتين "عايزة اعرف" تتضمن نطقا منوعا بعض الشىء للنزول من "دو" إلى "لا" و تنويعا فى لون الصوت وإضافة عدد من الطبقات

Tutti Tutti

Wi- 'lli fi qal-bu sa-kan Wi-'lli fi qal - bu sa-kan

an'-am 'a-leeh bil-wi-ṣa - - - - - - -

- -

- -

- -

- al

Musical Example 9b

♩. = 120 *broadening*

Si-hirt a - stan-naah w-asma' ka-laa-mi ma - 'aah,

w-ashnuf khay - a - - - - - - - - - - - -

[a] - - - - - - - - - - alu qaa'-id gan bi.

المثال ٩: مقطعان من "رق الحبيب"

الصوتية، وهذه الأدوات جميعا ترد معا فى سياق تغيير لحنى محدود يعد من السمات المميزة لأسلوبها. وباستخدام سلاسل من النغمات الثلاثية والزخارف الارتجالية التى تتيحها النغمات المجاورة والوقع الصوتى للكلمات ذاتها، بذلك تجذب أم كلثوم الانتباه إلى كلمتين لهما مغزى: "غضبان" و "إنسان". (٧٩) ويرد تغيير طفيف فى موضع الإيقاع فى جميع الإعادات بلا استثناء تقريباً ، وكعادتها تمد القفلة، بإطالة نغمة "لا" ثم إضافة طبقات صوتية إلى النغمات الأطول فى حركة تصاعدية من جنس مقام حجاز. وتنقسم العبارة إلى جزئين فى آخر ارتجالاتها فى هذا القسم من الأغنية (انظر المثال ١٠ب).

ويساند أم كلثوم فى تأدياتها المتعددة أسلوب المصاحبة الذى تقدمه فرقتها، والذى يتضح من المثال ١٠ . المصاحب المنفرد فى هذا المثال هو عازف العود، وهو يصاحب الخط الغنائى بعزفه الطبقات الصوتية المهمة ومحافظته على الوزن. وتعزف الكمنجات منفردة طبقات صوتية ممتدة. هذا الأسلوب فى المصاحبة - كما يتضح من تنويت الخط الأول فى المثال - هو الأسلوب السائد فى الأغنية. ويتغير الأسلوب تغيرا طفيفا فى البيت الذى يبدأ بـ "خليتنى"، مع قيام عازفى الكمان والقانون بإضافة الزخارف أثناء السكتات الغنائية. ويسمع صوت الرق بوضوح للمرة الأولى بعد التأدية الثانية لـ "خليتنى". وفى الجزء الأخير من المثال، يتناوب المصاحبون المنفردون مرافقة أم كلثوم فى ارتجالاتها، وهنا لا يكاد صوت الرق يكون مسموعا ويقوم العواد بالمحافظة على الوزن. المهارة فى المصاحبة على هذا النحو تكمن فى مرافقة المطرب بدقة واستباق ارتجالاته وإضافة الزخارف بدون اعتراض طريقه .

تؤدى إعادات أم كلثوم المنوعة إلى تغيير طول وشكل الأغنية عما كانا عليه فى لحنها الأصلى وتؤدى إلى تغيير طول وشكل الأغنية نفسها من أداء إلى آخر ، مثال ذلك أن تنويعتين شاملتين فى أداء بيتين من "اذكرينى" تستغرقان ١٢ دقيقة فى أغنية مدتها ٥٢ دقيقة ، أى ٢٣,١٪ من مدة الأغنية المؤداة كاملة.٨٠ وأدت تدخلات أم كلثوم فى اللحن إلى تغييرات كبرى فيه وأدت كذلك إلى نقل التوكيد من موضع إلى آخر داخل البناء الشعرى الموسيقى .

يتضح تأثير هذه العملية من خلال المقارنة بين تأديتين لأغنية "غنى لى شوى شوى"، أولاهما من فيلم "سلامة" والأخرى من حفلة مسجلة على شريط كاسيت

معروض للبيع (الجدول ١). أول هاتين التاديتين تستغرق أقل من خمس دقائق، أما الأخرى فمدتها تقارب نصف الساعة ، هذا والعملية الموسيقية المتبعة فى النسخة المسجلة من الحفلة تماثل العمليات الموسيقية المتبعة فى معظم أغنيات أم كلثوم. فالأبيات الافتتاحية تغنيها بطريقة مباشرة نسبيًا، أما فى المقاطع الشعرية التالية فإنها تكرر أبياتا بعينها أكثر من غيرها وتفكك العبارات وتبتعد أكثر من ذلك عن النموذج الذى وضعه الملحن بعد أن تفرغ من ثلاثة أرباع الأغنية تقريبًا ، ولكنها تغنى الأبيات الختامية بطريقة مباشرة مثلما غنت الأبيات الافتتاحية.

a.

violins
voice
'ud

'Aayiz a' - raf laa ti-kuun ghaḍ - baan

'Aayiz a' - raf laa ti-kuun ghaḍ-baan aw shaa-ghil

qal-bak in-sa - an, 'Aayiz a' - - raf

laa ti-kuun ghaḍ-baan aw shaa - ghil qal-bak in-sa - an

'Aayiz a' - raf laa ti-kuun ghaḍ-ba - an aw shaa-ghil qal-bak

in-sa - - an, 'Aayiz a' - raf laa ti-kuun ghaḍ-baan

aw shaa-ghil qal-bak in-sa - - - - an

'Aayiz a' - raf laa ti - kuun ghaḍ-baan aw shaa-ghil

qal-bak in-sa - - - an, 'Aayiz a' - raf

laa ti-kuun ghaḍ-ba - an aw shaa-ghil qal-bak in-sa - an

المثال ١٠ : مقطعان مقتطفان من "أنا فى انتظارك"

violins
voice
'ud

Khal-let - ni min ya' - si a - qu - ul il - ghee-ba

di ghee-ba 'a-la ṭu - ul, Khal-let - ni, ah!, min ya' - si a-qu-ul

il - ghee - ba di ghee-ba 'a-la ṭu - ul l'Aayiz a' - raf

riqq

laa ti-kuun ghaḍ-baan 'Aayiz a' - raf laa ti-kuun ghaḍ-baan

vibr.

aw shaa-ghil qal-bak in sa - - - - - - - -

- - - - - an 'Aayiz a' - raf, etc.

المثال ١٠ (أ) (بقية)

أداء أم كلثوم لأغنية من أغانيها له فى نهاية الأمر تأثير طاغ على الأجزاء التى تتكون منها الأغنية؛ فالهدف من إعاداتها المنوعة وتشكيلها للأغانى ثم إعادة تشكيلها أثناء التأدية هو خلق الجو العام السائد فى القصيدة بالاشتراك مع الجمهور ومن أجل الجمهور ثم نقل الجمهور تماما إلى داخل هذا الجو (٨٠) .

b.

percussion

qânûn

etc.

'ud

'Aayiz a' - raf

violins

slide

'Aayiz a' - raf

qânûn violins

'Aa - yiz a' - raf

qan

laa ti-kuun ghaḍ-baan laa ti-kuun ghaḍ-ba * - an

tr tutti

Ana 'aayiz a' - raf Ana 'aayiz a' - raf.

violins

tr tr tr

qânûn tutti

laa ti-kuun ghaḍ-baan [etc.]

*break in tape probably made by editor

المثال ١٠ (ب)

الجدول ١: "غنى لى شوى شوى" (نسخة من حفلة وأخرى من الفيلم)

Concert Version	Film Version
Instrumental intro. A (=line 1), A 1, 1, *lazma* A, A, 1, 1, *lazma* A, A	*Tabla & nāy* intro. A 1, 1, *lazma* A
2, 2, 3, 4, 5, *lazma* A, A, 2, 2, 3, 4, 5, *lazma* A, A	2, 2, 3, 4, 5, chorus 1, 1
6a, a, b, 6, 6, 6, 6a (with chorus), 6a, 6a, 6a, 6a, 6a, ab, *lazma* B (=6), B, 6a, *lazma* B, B, 6a, 6a, 6, 6, 7a, 7a, 7a, 6, 7a, instr. vamp, 6a, 6, 7a, 7a, 7a, 7a 7, 6a, 6a, 6a, 6, 7, 8, 9 (=5), *lazma* A, A, *lazma* C (=10)	6, 6, 7, 8, 9 (=5), chorus 1, male solo 1, chorus 1
10, 10, 10, 10a, b, b, 11, 12 (=5), *lazma* A, A, 10a, 10a, 10, 10, 10, 11, 12 (=5), *lazma* A, A	10, 10, 11, 12 (=5), chorus 1, chorus 1
13, 13*, 13**, instr. vamp, 13, instr. vamp, 13, 13, 13, 13a, b, 13a, b, 13a, 13a, 13, 13a, 13a, 13, 13, 14, 15 (=5), *lazma* A, A, A, 13, ***, 13, 13, 13, 13, 14, 15 (=5), *lazma* A, A	13, 13, 14, 15 (=5), chorus 1, chorus 1
16a, 16, 16, 16, 16, 16, 16a**, instr. vamp 16a, instr. vamp, 16a, instr. vamp, 16a, 16a, instr. vamp, 16a, 16a, instr. vamp, 16a, instr. vamp, 16a, 16a, 16, 16, 16, 16, 17, 18 (=6), 18, 19 (=7), 20 (=8), 21 (=5)	16, 16, 17, 18 (=6), 18, 19 (=7), 20 (=8), 21 (=5), chorus 1 interrupted by dialogue
TIME: 23 minutes	TIME: 5 minutes

(*) العبارة تنتهى بقفلة طويلة.

(**) التأديات التالية للبيت تأديات ارتجالية إلى حد بعيد.

(***) تحتوى النسخة المسجلة من الحفلة على تصفيق وعبارات يثنى فيها الجمهور على المطربة، ويؤدى التصفيق إلى توقف الأغنية فى المواضع التى يسمع فيها.

إن المصادر المتاحة لا تمكننا من تتبع العناصر الجمالية فى أداء أم كلثوم لأغانيها على مدار التاريخ العربى، ولكن من الواضح أن تلك العناصر تتردد أصداؤها فى الوثائق التاريخية؛ فجورج ساوا، على سبيل المثال، فى تفسيره للقصة التالية من "كتاب الأغانى" للأصفهانى يكتشف وجود الأداء الابتكارى وما له من أهمية فى الغناء العربى تاريخياً :

الناقل الجيد غير مبدع وكان فى أغلب الأحيان يعد مؤديا غير بارع، أما الناقل الردىء فهو مبدع وكان يعد فى أغلب الأحيان مؤديا ممتازا.

> "علمت [أنا الأصفهانى] من محمد بن مزيد أن حماد بن إسحق قال له: سألت والدى: فى رأيك من الأفضل: مخارق أم علية؟ فقال: يا بنى، علوية أكثر علما بما يخرج من رأسه وأكثر علما بما يغنى وبما يعزف]على العود .[وإذا كان لى أن أختار من بينهما من يعلم جارياتى المغنيات، أو إذا سئلت النصيحة، فسوف أختار علية: لأنه اعتاد أن يؤدى الموسيقى الغنائية [أداء حسنا] وأن يلحن فى تمكن بارع. أما مخارق، فبسيطرته [البارعة] على صوته و [ما ينتج عن ذلك من] خارفه المفرطة، فإنه ليس بناقل طيب لأنه لا يؤدى ولو أغنية واحدة مثلما حفظها ولا يغنيها مرتين بطريقة واحدة بسبب إضافاته الكثيرة إليها. ولكن حين يلتقيان بخليفة أو ثرى من عامة الناس فإن مخارق يحوز رضا الجمع ويفوز بالمكافأة لصوته الأعذب وزخارفه الأغزر". (١١:٣٣٤)

[ترجمة عكسية]

وكان توأم مخارق موسيقيا محمد بن حمزة، وهو مغن بارع جعلته تأدياته الدائمة التغير معلما لا يطاق ولا يفيد (١٥:٣٥٩) [٨٢] .

وهكذا فإن طرق أم كلثوم فى الأداء قد نقلت الممارسات القديمة إلى القرن العشرين، وهى ممارسات تاريخها معروف للنخبة المتعلمة أكثر مما هو معروف لغيرها غير أن المستمعين الأقل علما استشعروا هم أيضا عمقا تاريخيا فى أسلوبها

واستقبلوا أغانيها على أنها شىء نابع منهم، على اعتبار أنها فن أصيل، أى فن عربى خالص. فكما أخبرنى شاب فى حديث جرى بيننا: "إذا أردت أن تعرفى ما هى الموسيقى العربية استمعى إلى أم كلثوم".

كان الناس فى قاعة الحفلة يشاركون مشاركة مباشرة فى أداء الأغنية، ولكن تأثير هذه المشاركة كان يدركه المستمعون فى بيوتهم بنفس القدر من القوة، وفى نظر هؤلاء صارت الحفلة التى تقدمها أم كلثوم خبرة موسيقية من جنس قائم بذاته ، لقد نجحت فى إخضاع مستمعيها لسحرها بالتأثير العاطفى لنصوص أغانيها، أما فى نظر النقاد فإن هذه الصفة التى اتصفت بها أغانيها هى الشىء الذى أدى إلى التأثير التخديرى الذى كانوا يكرهونه. وفى نظر عشاقها الكثيرين تلك الصفة كانت جوهر براعتها الفنية. وفى نظر الجميع. بلا استثناء تقريبا، كانت أغنياتها شاهدا على البراعة الغنائية فى أسلوب عربى متماسك ومكتمل النمو، لقد اجتمع الزعيم الصوفى والحصان العربى وعازف المزمار وقارئ القرآن معا فى أغانى أم كلثوم وفى أدائها المعتاد .

الفصل السابع

أم كلثوم وجيل جديد

ومرت الأيام...[1]

بعد الأغنيات الرائعة التى شدت بها أم كلثوم وقائمة الإنجازات التى حققتها واحدا تلو الآخر فى الأربعينيات بدأت تقاسى سلسلة من المحن الصحية وغيرها من المحن الشخصية. وهنا فكرت فى الاعتزال .

أصيبت أم كلثوم بأزمات صحية كل بضع سنوات على مدى قدر كبير من حياتها ابتداء من الثلاثينيات. ففى أواخر فصل الصيف من عام ١٩٣٧ أصيبت بأمراض الكبد والمرارة، ولازمتها المشاكل الصحية المتصلة بها طوال حياتها [2] .

وفى عام ١٩٤٦ ألقت المحن الشخصية بثقلها فوق كاهلها على نحو أدى إلى تعطيل نشاطها المهنى لأول مرة فى حياتها. ففى صيف ذلك العام أصيبت بالتهاب فى الجهاز التنفسى العلوى أدى فى نهاية العام إلى اكتشاف إصابتها بالتهاب الغدة الدرقية، واتحدت أعراض هذا المرض والآثار الجانبية للعلاج مع خوفها على صوتها وكانت النتيجة إصابتها باكتئاب شديد ، ولذلك اتسم اشتغالها بالغناء فى هذه الفترة بعدم الانتظام وأخذت تتحدث عن الاعتزال. وفى وقت لاحق قالت واحدة من المقربات المطلعات على مشاعرها الخاصة إنها لم ترها قبل هذا الحين أو بعده فى حالة من اليأس كهذه .[3] لم تسترد أم كلثوم عافيتها إلا بعد وقت طويل، وقد عولجت فى مستشفى البحرية الأمريكية فى بيثيزدا، والذى يزعم أنها قصدته بناء على اقتراح من السفير الأمريكى بالقاهرة .

كما تلقت علاجا لالتهاب مزمن فى عينيها يقال إنه كان يزداد سوءا بسبب الأضواء المبهرة المستخدمة فى المسرح والسينما. كذلك ظلت مشكلة الغدة الدرقية تزعجها واقتضت زيارات متكررة لمستشفيات داخل مصر وخارجها [4].

وفى عام ١٩٤٧ توفيت والدتها، بعد أن عاشا معا فى بيت واحد منذ أن ولدت أم كلثوم حتى ذلك الحين ، لقد كانت وفاة والدتها خسارة فادحة ومحنة قاسية لها. بعد ذلك، وأثناء إحدى رحلاتها العلاجية إلى الولايات المتحدة، توفى أخوها خالد.(٥) وفى نفس الوقت تقريبا ، منيت بانتهاء علاقة عاطفية وبعدم إتمام زواجها.

كانت الأسئلة التى تدور حول حياتها الخاصة - لاسيما السبب فى عدم زواجها - تطارد أم كلثوم منذ أن بدأت مسيرتها الفنية فى القاهرة؛ ففى العشرينيات ربط الناس بينها وبين عدد من الرجال، من بينهم الشاعر أحمد رامى. لقد أدت قوة إرادتها الواضحة ولسانها اللاذع وعدم دخولها فى أى ارتباطات شخصية حميمة ثابتة إلى الحكم بأنها "لا قلب لها". وطرح تفسير آخر: أم كلثوم، "مثل جريتا جاربو"، خاب أملها فى الحب فى وقت مبكر من حياتها ولم يكن بإمكانها أن تحب رجلا آخر (٦) .

وبفضل الشهرة وجهودها للارتقاء بسلوكياتها ومستواها التعليمى العام ارتفعت مكانتها فى المجتمع المصرى حتى صارت تخالط علية القوم.(٧) وفى حوالى عام ١٩٤٦ تقدم شريف صبرى باشا - أحد أخوال الملك فاروق - لخطبتها، ولكن سرعان ما حالت الأسرة المالكة دون إتمام هذا الزواج، مما كان سببا فى شعورها بأسى بالغ. إلا أن مجرد التفكير الجدى فى هذه الزيجة كان مثارا لدهشة الكثير من المراقبين، ولكن بعد نجاح أم كلثوم فى الوصول إلى المكانة التى صارت لها يبدو أنها كانت تعتقد أن هذا الزواج أمر ممكن ولذلك شعرت بخيبة أمل شديدة لعدم إتمامه (٨).

ولشعورها بخيبة الأمل لفسخ خطبتها ولاعتلال صحتها وافقت فجأة على الزواج بمحمود الشريف، وهو زميل كان نقيبا للموسيقيين. ولكن زواجهما لم يدم أكثر من أيام، إذ إن كليهما قد اعتبره غلطة ما كان ينبغى أن تقع ، وكان هذا الزواج قد تم وسط صيحات الاحتجاج العنيفة التى صدرت عن محبى أم كلثوم، فقد هاجموا شخصية محمود الشريف وكذلك وضعه الشخصى وقدراته "وكأن الرجل ليس به صفة واحدة طيبة" (٩) .

وفى النهاية تزوجت أحد أطبائها وأحد أفراد جمهورها القدامى، وهو الدكتور حسن الحفناوى، وذلك فى عام ١٩٥٤ . كان الحفناوى - ككثيرين غيره - قد بدأ يحضر حفلات أم كلثوم بدعوة من أحمد رامى، حيث قدمه رامى إليها. ولد الحفناوى فى أسيوط عام ١٩١٣ ونشأ فى بيئة محافظة تشبه البيئة التى نشأت فيها أم كلثوم. وكان كلاهما على دراية بالريف المصرى وبالقيم والسلوكيات السائدة فيه. وكان

كلاهما طموحا، وكانا ناجحين أيضا؛ فقد أنهى دراسة الطب فى عام ١٩٤٠ وصار واحدا من أشهر أطباء الأمراض الجلدية فى العالم العربى. ومع ذلك فبالإضافة إلى المعرفة التى حصلها كل منهما والذوق الرفيع الذى كانا يتصفان به فى السلوك والمظهر فإنهما رغم ذلك قد تمسكا بشعورهما بالانتماء إلى الريف المصرى والمدن المصرية الصغرى. من ناحيتها كانت أم كلثوم تظهر هذا الشعور وكأنه راية تلوح بها عاليا، إذ كانت على الدوام تؤكد على الهوية المشتركة بينها وبين معظم المصريين. ورغم أن الدكتور الحفناوى لم يكن شخصية عامة تماما مثل أم كلثوم، فقد وصفه ابنه، فى زهو لا ريب فيه، بأنه "رجل ريفى" فى حياته الخاصة [١٠] وكان الدكتور الحفناوى يبقى فى الظل أثناء ظهورها فى الأماكن العامة، ولكنه - على حد قول أفراد الأسرة والمقربين من الأصدقاء - كان يحتفظ لنفسه بدور رب الأسرة. وكانت أم كلثوم تقدر له إنجازاته وقوة شخصيته لأنها - كما يقول الكثيرون ممن عرفوها - "تكره الضعفاء من الرجال". حاز هذا الزواج على قبول جمهورها، لأن الناس - فيما يبدو - صاروا ينظرون إلى أم كلثوم أثناء مرضها على أنها، كغيرها من البشر، لها حياتها الخاصة، ولأن اقترانها بطبيب يكسب العلاقة الزوجية مكانة اجتماعية تليق تماما بأم كلثوم .

حاولت أم كلثوم أن تستأنف برنامج حفلاتها المعتاد فى أقرب وقت ممكن بعد عودتها من رحلة علاجية إلى الولايات المتحدة فى عام ١٩٤٩ . ومع ذلك ظلت تعانى من مشكلاتها الصحية وما نتج عنها من إجهاد، وجاء موسم (١٩٥١ - ١٩٥٢) ليكون "أسوأ موسم فى تاريخها"[١١] بسبب من هذه المشكلات، فضلا عن عوامل خارجة عن إرادتها مثل حظر التجول الذى فرض على القاهرة بعد أحداث الشغب المعادية للحكومة التى وقعت فى يناير من عام ١٩٥٢ وتسببت فى وقف إقامة الحفلات الموسيقية وغيرها من أشكال الترفيه التجارى .

وشهد شهر يوليو من ذلك العام قيام الثورة المصرية لتنجح أخيرا فى إعادة زمام البلاد إلى أيدى المصريين ووضع قيادتها فى يد الرئيس جمال عبد الناصر، وهو واحد من أكثر زعماء القرن العشرين اتصافا بالشخصية الآسرة للجماهير، وهى شخصية حدث ربط بينها وبين أم كلثوم فى أعين العامة. كان عبد الناصر، وهو من أسرة من الطبقة العاملة، يتكلم بلسان مألوف للأغلبية العظمى من مواطنيه ، وبالرغم من المشكلات التى وقعت فى السنوات الأخيرة من حكمه فإنه لا يزال شخصية محبوبة للكثير من المصريين حتى يومنا هذا.

بعد الصعوبات التى شهدتها الثلاثينيات والأربعينيات وهبوط شعبية الملك فاروق (بسبب تعاملاته المشبوهة فى الذخيرة أثناء حرب فلسطين وسلوكه الشخصى الفاضح)، بعد ذلك رحب معظم المصريين بنظام الحكم الجديد آملين فيه الخير والخلاص. ويصف تشارلز عيسوى المناخ السائد فى مصر فى أواخر عام ١٩٥٢ ، فيقول :

لعل الأهم من جميع هذه الإجراءات (التى وعدت الحكومة الجديدة باتخاذها) مشاعر احترام الذات والتفاؤل و الوحدة التى بدأ المصريون يشعرون بها ، صحيح أن بعض الباشوات السابقين وبعض الأثرياء يترحمون على حلاوة الحياة فى ظل نظام الحكم القديم، ولكن الأغلبية الغالبة من المواطنين، ومن بينهم الطبقة المتوسطة، قد هرعوا لتأييد الحكومة الجديدة [١٢] .

ولا تستثنى أم كلثوم من ذلك. فما أن علمت بقيام الثورة وهى فى مصيفها فى رأس البر حتى عادت إلى القاهرة وكلفت رامى والسنباطى بكتابة أغنية وطنية ملائمة. ولم يمض وقت طويل حتى قدمت ثمرة اشتراكهم فى هذا العمل: "مصر التى فى خاطرى وفى دمى".

لم تتسبب الثورة البيضاء نسبيًا إلا فى القليل من التعطيل لحياة معظم المصريين اليومية؛ فالتغيرات التى نتجت عن قيام الثورة وقعت على مدى فترة من الزمن وتأثر بها الناس تدريجيا. ومن ثم فقد استمر معظم الفنانين العاملين فى مجال النشاط الترفيهى فى عملهم أثناء قيام الثورة ولسنوات بعدها. وفيما يتعلق بأم كلثوم فإن صلاتها بنظام الحكم السابق لم تكن قوية بما يكفى لإلحاق أى ضرر بمسيرتها الفنية، كما أن حكومة الثورة قد أظهرت حرصها على استمرار النشاط الفنى الترفيهى العام، لاسيما من خلال الإذاعة .[١٣] فاستمرت أغانيها تذاع وصدر عنها - كغيرها من معظم زملائها ومنافسيها - إشارات تنم عن تأييدها للحكومة الجديدة واستعدادها للتعاون معها ومضت حياتها هى وغيرها كالمعتاد .

وبسبب معاناتها من مشكلاتها الصحية أعلنت أم كلثوم فى أواخر عام ١٩٥٤ أنها سوف تخفض جدول حفلاتها وأنها لن تسجل إلا بعض القصائد التى تدور حول موضوعات قوية ودينية. وانخفض موسمها فى (١٩٥٥ -١٩٥٦) من ثمان حفلات -

كعهدها من قبل - إلى خمس حفلات [١٤] . ولم تقدم إلا القليل من الأغنيات الجديدة أثناء هذه الفترة، بحيث لم تزد في المتوسط عن أغنية واحدة في العام ، كانت أم كلثوم حينئذ في السن التي يعتزل فيها معظم المطربات وكان من الواضح أنها قد أخذت تتمهل في خطاها .

وعلى الفور بدأ الصحفيون يتكلمون عن "خلفاء" محتملين وكان الاسم الذي ذكروه كثيرا اسم سعاد محمد، مطربة لبنانية شابة كانت قد أظهرت براعة لافتة للنظر في أداء أغاني أم كلثوم في لبنان ، وجدير بالذكر أن قيام مطربات أخريات بتقديم أغاني أم كلثوم في الحفلات العامة كان يحدث خارج مصر أكثر مما يحدث داخلها. وباكتساب هؤلاء المطربات المزيد من الشهرة كانت أم كلثوم تتضايق من أدائهن لأغانيها. وكانت، في سياق اعتراضها على ذلك، تقول إن المطربة التي سجلت أغنية بصوتها في بادئ الأمر ينبغي أن تحصل على مبالغ مالية في مقابل أداء المطربات الأخريات لها [١٥] . كانت حجتها في ذلك أن المطربة المقلدة لم تكن تقلد اللحن والكلمات فحسب بل طريقة الغناء أيضا، وذلك من أجل تحقيق كسب مادى للمقلدة وليس للمطربة الأصلية. وفي عام ١٩٥٢ طالبت أم كلثوم محطةً إذاعية في دمشق بمبلغ من المال في مقابل إذاعة أشرطة أغانيها. وفي ١٩٥٥ أصدرت تحذيرا رسميا لأصحاب الصالات الموسيقية في سوريا ولبنان ، ولكن لا يبدو أنها قد وجدت أي وسيلة قانونية تمنع بها هذا النوع من التقليد، إلا أنها حاولت استخدام نفوذها القوى للحيلولة دون ذلك [١٦].

انعكس رأى أم كلثوم في حقوق الأداء في المرافعات التي قدمت في الدعوى التي أقامها عليها زكريا أحمد وكانت منظورة حينئذ أمام القضاء ، وكان الاتهام الموجه إليها هو أنها لم تلتزم - وفقا لعقدها مع زكريا - بالحصول على تصريح كتابى منه لكل أغنية من أغانيه كانت تريد إذاعتها. (وكانت حقوق الملحنين تحسب على أساس من هذه التصاريح.) وكان رد أم كلثوم على هذا الاتهام هو أنها ليست مدينة لزكريا بأى شيء غير الأجر الذي دفعته له في مقابل اللحن في بادئ الأمر ، وكانت حجتها في ذلك أن ملكية المنتج الفني حق لها ؛ فهي التي اختارت النص وقدمت الفكرة إلى الملحن و "عملت ليل نهار" لإتمام الأغنية وصياغة أدائها النهائي ، أما الملحن فهو في

نظرها حرفى حصلت منه على جزء من منتج وينبغى أن يحصل على أجر صغير فى مقابل ذلك .

كان زكريا، من ناحيته، يطالب بأربعة فى المائة من أرباح مبيعات التسجيلات بدلا من الأجر الثابت الذى يبلغ ٢٠٠ جنيه والذى تدفعه له شركة كايروفون للأغنية الواحدة ، وكانت مطالبته بذلك نابعة عن شكوى قديمة؛ فالرأى السائد بين مديرى شركات التسجيل فى ذلك الحين هو أن أم كلثوم (أو شركة التسجيلات التى تتعاقد معها أم كلثوم) كانت "دائما" تدفع لزكريا أقل مما تدفعه للقصبجى أو للسنباطى وأن زكريا قد غضب بسبب ذلك فى النهاية ، كان الرأى العام فى صف زكريا؛ فقد وصفته مجلة "روز اليوسف" بأنه "فنان يدافع عن فنه ومستقبله" وقارنت بينه وبين أم كلثوم "والتى تحب نفسها أكثر مما تحب فنها وترفض أن تمد يد المساعدة."(١٧) وفى النهاية تمت تسوية النزاع خارج ساحات القضاء فى عام ١٩٥٨ .

ولكن لم يكن زكريا الوحيد الذى دخل فى نزاع مع أم كلثوم حول أجره؛ فقد مضت سنوات دون أن تدفع أم كلثوم للقصبجى أجره عن أغنية "رق الحبيب"، وهى واحدة من أشهر وأنجح أغانيه ، ومن آن لآخر كان عازفوها أيضا يعبرون عن استيائهم الشديد من أجورهم؛ ففى عام ١٩٥٢، على سبيل المثال، طالب أحمد الحفناوى ومحمد عبده صالح وإبراهيم عفيفى - وهم "عازفون مخلصون متفانون" - بأنصبة من الأجور التى تحصل عليها أم كلثوم فى مقابل تسجيل الأغانى المذاعة ، كان الوضع القائم حينئذ هو أن الموسيقيين المصاحبين لها يحصلون على أجورهم كاملة بمجرد الانتهاء من تسجيل الشريط أو الأسطوانة أو بمجرد الانتهاء من تقديم الحفلة، وبذلك لا يحصلون على نسبة من مبيعات التسجيلات أو نسبة فى مقابل حق الأداء العلنى. وبالرغم من أن رد أم كلثوم عليهم بدا منه أنها متعاطفة مع مطالبهم ، إلا أنه كان من الواضح أنها لا ترحب كثيرا بفكرة الاستجابة لتلك المطالب (١٨) .

كان التنازع بالحجج والحجج المضادة والتفاوض للتوصل إلى تسويات وسط على هذا النحو من الأمور المعتادة فى المجتمع المصرى؛ فكل طرف كان من حقه أن يدافع عن دعواه ، وتكشف الدعاوى المرفوعة عن تأثر العلاقات بين الأفراد بمكانة وقوة شخصية كل منهم؛ فمن بين الملحنين الذين عملوا مع أم كلثوم كان لكل من زكريا

أحمد ورياض السنباطي شخصية أقوى كثيرا من شخصية محمد القصبجي. فزكريا والسنباطي كانا يجادلانها ويرفعان الدعاوى القضائية عليها ثم تركا فرقتها. وكانت أم كلثوم، من ناحيتها، تقدم للسنباطي تنازلات تزيد فى معظم الأحيان عما تقدمه لأى فرد آخر، ولعل السبب فى ذلك هو أن الأسلوب الذى كانت تريد أن يكون مميزا لها كان يعتمد على مهاراته هو أكثر مما يعتمد على مهارات أحد غيره . ولذا لم تكن تمانع فى الاستغناء عن ألحان القصبجي وزكريا، ولكنها لم تكن ترغب فى الاستغناء عن ألحان السنباطى .

الأغانى الوطنية و "رابعة العدوية"

بتشجيع من المسئولين فى الوزارة الجديدة التى أنشئت باسم وزارة الإعلام والإرشاد القومى، والتى وضعت سياسة الإذاعة المصرية، بذل جميع المطربين – ولا يكاد يستثنى منهم أحد – جهودا لتسجيل أغان تمجد مصر ونظام الحكم الجديد، كان لهذه الأغنيات جذور فى الأشعار والأغانى التى كانت قد أنتجت لتمجيد الأسرة المالكة وما قبلها، ولك ساد اتجاه جارف لإنتاجها فى الخمسينيات، ثم أخذ ينحسر فى الستينيات، إلا أنه مازال مستمرا إلى اليوم. وبين عامى ١٩٥٢ و ١٩٦٠ غنت أم كلثوم أغنيات وطنية أكثر مما غنت فى أى وقت آخر فى حياتها؛ فهذه الأغنيات كادت تشكل خمسين فى المائة من مجمل رصيدها الغنائى فى تلك الفترة وحوالى ثلث أغانيها الجديدة بعد عام ١٩٦٠ (١٩).

من بين هذه الأغانى ، لاسيما المبكر منها، عدد كبير من الأغانى ذات الطابع العسكرى، إذ تحتوى على مصاحبة أوركسترالية تتضمن الآلات النحاسية وآلة التمبانى (دفان أو أكثر يعزفُ عليهما عازف واحد) والهارمونية الائتلافية والموازين الرباعية بالإضافة إلى كورال رجالى فى معظم الأحيان ، بعض هذه الأغانى صار من الأغانى الأثيرة لدى الجماهير، وأبرزها "مصر تتحدث عن نفسها" (١٩٥٢) و "والله زمان يا سلاحى" (١٩٥٦). (والأخيرة اتخذت نشيدا قوميا لمصر)(٢٠) . تقبل الناس فى مصر الأسلوب الذى اتبع فى هذه الأغانى باعتباره فرعا من فروع

الموسيقى العسكرية بوجه عام، والتى كانت تصاغ فى قالب أوروبى منذ أوائل القرن التاسع عشر ، وضم معظم المطربين إلى أرصدتهم الغنائية أغان مماثلة، ولكنها قلما ظلت على شعبيتها لعدد من السنين (٢١) .

ولكن على أيدى بيرم التونسى ومحمد الموجى ورياض السنباطى اصطبغت الأغنية الوطنية بصبغة غيرها من الأغانى التى تلقى إقبالا جماهيريا ، فحلت آلات وأساليب الموسيقات المصرية التقليدية محل الآلات الغربية والهارمونية الغربية، بل إن إحدى الملامح المميزة للموال قد وردت فى نص بيرم "صوت السلام"،(٢٢) واشتملت "بعد الصبر ما طال" على إيقاعات راقصة مصرية معروفة وضمت "يا سلام على عيدنا" صوت الناى فى لحن لولاه لصار لحنا أوركستراليا أوروبيا خالصا .

وبازدياد شهرة أم كلثوم فى العالم العربى طلب منها تقديم أغان وطنية لدول عربية أخرى، فسجلت أغان للعيد الوطنى الكويتى مرتين فى الستينيات بالإضافة على النشيد القومى العراقى (٢٣).

وفى أواسط الخمسينيات سجلت أم كلثوم برنامجا إذاعيا تحول فيما بعد إلى فيلم "رابعة العدوية."(٢٤) تدور قصة هذا الفيلم حول حياة إحدى العارفات بالله، وهى رابعة العدوية، والتى علم المسلمون بأمرها من السير التاريخية والسير الشعبية التى تدور حول أولياء الله الصالحين. والحكايات الشعبية التى تدور حولها "تعطينا نموذجا مثاليا لامرأة تعتزل الدنيا ومفاتنها وتكرس حياتها لعبادة الله."(٢٥) وبهذا تتفق سيرتها مع أهداف أم كلثوم كما أعلنتها بنفسها فى ذلك الحين. وكانت أغانى هذا الفيلم – بالإضافة إلى خمس أغنيات عاطفية وقصيدتين وست أغنيات وطنية – كل ما قدمته أم كلثوم من أغان جديدة بين عامى ١٩٤٨ و١٩٥٦ .

وفى الوقت نفسه بدأت أم كلثوم تجعل من نفسها متحدثا باسم قضايا اجتماعية وسياسية، وكانت هذه أول مرة تعلن فيها مناصرتها لتلك القضايا.

كانت أم كلثوم قد سمحت بإجراء عدد ضئيل من المقابلات معها فى الثلاثينيات والأربعينيات ، وفى هذه المقابلات لم تناقش إلا موضوعات تدور حول حياتها المهنية. وقالت فيها إنها ليست نجما اجتماعيا بل مطربة ومواطنة مصرية وإنها لا تتكلم إلا من هذين المنطلقين (٢٦) . وبدءا من أواخر الثلاثينيات أخذت أم كلثوم تتحدث علانية عن نفسها ثم عن بعض القضايا السياسية ، وظهر أول أقوالها المتعلقة بسيرتها

الذاتية فى شكل سلسلة من المقالات فى مجلة "آخر ساعة" فى عامى ١٩٣٧ و١٩٤٨ . (٢٧) ومن خلال هذه التصريحات وكذلك المقابلات التى أجريت معها بدأت تكون لنفسها شخصية عامة ذات ملامح ثابتة وتعبر بوضوح عن الطريقة التى تريد أن توصف وأن تذكر بها.

وبحلول الستينيات كان لديها الاستعداد للتعبير عن آرائها على مسمع من جميع أفراد الشعب : فعندما سئلت إن كانت توافق على إجراء مقابلة معها حول موضوع غير موسيقى قالت "أكيد. فعندى الكثير مما أود أن أقوله للشعب المصرى فى هذا الوقت بالذات." (٢٨) كمتحدث سياسى كانت تعبر عادة عن مشاعر مشتركة بينها وبين الناس على نطاق واسع: إذ إنها استخدمت مكانتها البارزة للتعبير عما وصفته بأن أى مصرى محترم يفكر فيه. ومن قبل كانت قد أعربت عن تأييدها للجنود المصريين الذين حاربوا فى سيناء فى عام ١٩٤٨، مما جعل الإذاعة المصرية تذيع الأغانى التى كانوا يطلبون الاستماع إليها فى الأوقات المناسبة ، وبعد الهزيمة التى وقعت فى الفالوجا دعت جميع أفراد الكتيبة التى حاربت هناك لحفل استقبال فى بيتها، وبذلك أقحمت نفسها فى خلاف مع وزير الحربية، والذى قال إنه بعد الهزيمة وفضيحة الذخائر التى كان يقال إن القصر متورط فيها لا محل لأى احتفال من أى نوع. وكان ردها عليه حاسما :

> **لقد قدمت الدعوة ، فإذا أردت أن تأتى فأهلا بك. وإذا لم ترد أن تأتى فأنت حر. أما بخصوص الآخرين، فقد دعوتهم لأعبر عن تقديرى كمواطنة مصرية لنضالهم وتضحياتهم فى سيناء. هذا وآرائى مازالت كما هى ودعوتى مازالت قائمة.(٢٩)**

[ترجمة عكسية]

كان الضباط الأحرار من بين من دافعوا عن الفالوجا، وهذا الاستقبال ربما كان أول لقاء لأم كلثوم بجمال عبد الناصر .

توطدت الصداقة بين أم كلثوم وجمال عبد الناصر أثناء الخمسينيات، ولا يزال الارتباط بين الشخصيتين ماثلا فى الذاكرة الجماعية إلى اليوم. ويقول الناس تعليقا على الصلة بينهما: "كانت سلاحا قويا بالنسبة إليه." وهو قول ينطوى على إشارة

ضمنية إلى أنه قد استخدم أغانيها لتحقيق أهداف سياسية. ولكن استخدام الغناء على هذا النحو لم يكن بالشيء الجديد: فأثناء الحرب العالمية الثانية حاولت المحطات الإذاعية البريطانية والألمانية والإيطالية جميعا الحصول على تسجيلات بل وموافقات من المطربين المشهورين لجذب المستمعين والإيحاء إليهم بتأييد قضاياهم ، ومن الصواب أن نعتقد بأن المستمعين كانوا متمرسين على هذا الأسلوب. وأيا كان الأمر فليس من المحتمل أن تبدى أم كلثوم اعتراضا على بث أغانيها من الإذاعات الدولية المصرية، والشيء نفسه ينطبق على بقية المطربن المصريين المحترفين .

كان بين أم كلثوم وعبد الناصر الكثير من الأشياء المشتركة: فكل منهما قد خرج من بين الطبقات الأدنى واستفاد من فرص الحراك الاجتماعي الصاعد التى سنحت فى زمنه ، وكل منهما كان شخصية قوية ذات مكانة متميزة برعت فى الوصول إلى جميع أفراد الشعب المصرى، واتخذ كل منهما من صور متماثلة أساسا لشخصيته العامة: الصور المرتبطة بالفلاحين وأبناء الريف فى أذهان الشعب المصرى. وفى هذا الصدد قال لى أحد الأصدقاء : "استمعى إلى خطاب جمال عبد الناصر الذى أعلن فيه تأميم قناة السويس ، لن تشعرى بالخوف من أى شيء!" كان عبد الناصر يكثر من الإشارة إلى الشعب المصرى وفيما بعد صار يكثر من الإشارة إلى وحدة الشعوب العربية. وزاوج فى خطبه بين لغة الخطابة وحديث عامة الناس، وكان يعزف على أوتار قلوب المصريين بالدفاع عن السيادة المصرية وعن سيطرة مصر على مواردها من أجل تحقيق نسخة مطورة من "مصر للمصريين." لقد كانت خطب عبد الناصر تأديات من النوع الذى يستحوذ على انتباه ومشاعر الجماهير .

وتقول نعمات أحمد فؤاد: "بالرغم من أن هذا لم يكن فى نية أم كلثوم فى بادئ الأمر، فإن الرئيس عبد الناصر استفاد كثيرا من صلته بأم كلثوم ، لقد كان معجبا بها دائماً وانتهز فرصة مصادقتها." قلدها عبد الناصر الأوسمة وأذاع أغانيها فى المحطات الدولية وكان يدعوها إلى زيارته - مثلما يدعى أحد أصدقاء الأسرة الحميمين - لتناول طعام الإفطار فى منزله فى أول أيام شهر رمضان. أم كلثوم من ناحيتها كانت تؤيد سياسات حكومة الثورة وأقامت صداقات مع عدد من القادة الوطنيين الجدد، فعبد الحكيم عامر وجمال سالم ومحمد حسنين هيكل كانوا من "ضيوفها الدائمين على العشاء" فى منزلها [٣٠] ، وصارت تشارك فى وضع وتنفيذ السياسة الثقافية، وذلك بانضمامها إلى عدة لجان موسيقية حكومية.[٣١] هذه المراكز أتاحت لها

منابر للدعوة لآرائها فى تدريس الموسيقى وآرائها فى الإذاعة والغناء وتمويل الحكومة للمؤسسات الموسيقية ، وبذلك كانت أم كلثوم تذكر المصريين بتراثهم الوطنى من خلال الآراء التى تعبر عنها مثلما كانت تذكرهم بذلك التراث بأسلوبها فى الغناء .

"مرحلة جديدة"

عندما استردت أم كلثوم عافيتها عادت بالفعل إلى الغناء، وبذلك بدأت مرحلة فى مسيرتها الفنية سرعان ما أدرك الجمهور أنها "مرحلة جديدة."(٢١) فعلى الرغم من أن حرصها المعتاد على التعلم والأداء ظل كما هو تقريبا وعلى الرغم من أن أسلوبها الغنائى المميز لم يتغير، فإن شكل أغانيها قد تغير ، بدأت أم كلثوم تغنى أغنيات عاطفية طويلة كانت تطلبها من جيل المؤلفين والملحنين الأصغر سنا .

كان الكتاب الجدد – وهم مؤلفو أغان أكثر مما هم شعراء – ينتجون نصوصا بالعامية المصرية، وهى نصوص بسيطة فى لغتها ومباشرة وسلسة فى عبارتها بالمقارنة بعبارات بيرم التونسى وبديع خيرى المقتضبة ، أما الملحنون الجدد فقد استخدموا فرقا موسيقية كبيرة الحجم لمصاحبة خطوط غنائية كانت أبسط لحنيا من تلك التى كان يضعها رياض السنباطى وكانت تعتمد على القفزات الصغيرة التى تتصف بها الألحان الجماهيرية الغربية أكثر مما تعتمد عليها ألحان زكريا أحمد.

وعلى العكس من الأغانى السابقة التى كان معظمها يطول عند أدائه جاءت الأغانى الجديدة فى شكل ألحان أطول. وكانت النصوص الغنائية الطويلة تزداد طولا باشتمال الأغنية على مقدمات موسيقية أطوال ولازمات (فواصل) موسيقية أطول داخل اللحن ، استوحى الملحنون الشبان هذا التطويل من القصبجى وعبد الوهاب. ووصل التجديد فى الأغانى العاطفية إلى ذروته على نحو مفاجئ ومثير عندما لحن لها عبد الوهاب فى عام ١٩٦٤ .

من بين الشعراء الذين بدأوا يكتبون لأم كلثوم: صلاح جاهين (والذى كان له شعبية بين اليساريين الشبان) وطاهر أبو فاشة (والذى كتب نصوص أغانى فيلم "رابعة العدوية" وعددا من الأغانى الأخرى) وعبد الفتاح مصطفى وعبد الوهاب محمد

(واللذان كتبا أغنيات وطنية وعاطفية). تميزت نصوص هؤلاء الشعراء الغنائيين بمفرداتها الدارجة المباشرة عباراتها النابضة بالحياة، كما يتضح من نص "للصبر حدود" لعبد الوهاب محمد :

ما تصبرنيش بوعود وكلام معسول وعهود

أنا ياما صبرت زمان على نار وعذاب وهوان

وآهي غلطة وموش حاتعود

أدى استخدام المفردات والتراكيب النحوية العامية إلى التعبير عن الكثير من المعنى فى كلمات قليلة، وأدى الاستخدام الشعرى لتعبيرات مثل "كلام معسول" و "آهى غلطة" إلى جعل النصوص الغنائية التى كتبها عبد الوهاب محمد من أمتع أعمال الشعراء الشبان التى غنتها أم كلثوم ومن أجدرها بالملاحظة.

سعت أم كلثوم كذلك إلى الحصول على نصوص من الشعراء الغنائيين المشهورين فى تلك الأيام، من أمثال مرسى جميل عزيز وأحمد شفيق كامل ومأمون الشناوى[٣١] . موضوع هذه النصوص كان ثابتا دائما، وهو الحب الرومانسى، والذى عبر عنه الشعراء فى لغة بسيطة ومباشرة، كما فى المثالين التاليين :

كل ليلة وكل يوم أسهر لبكرة فى انتظارك يا حبيبى

الحب كله حبيته فيك، الحب كله، وزمانى كله أنا عشته ليك زمانى كله

وبذلك اختفى من هذا الأسلوب فى التأليف الغنائى تشخيص رامى للطير وكلمات بيرم الوصفية البارعة؛ فالنصوص الجديدة تتدفق منها العواطف على نحو مباشر وأحيانا على نحو مسهب كثير التكرار .

ظلت الموضوعات المشتركة بين أغانى أم كلثوم الفراق والهجر والخصام وانتظار الحبيب، وهى من السمات الثابتة فى جميع أغانيها ، وكان الفراق عادة نتيجة هجر الرجل للمرأة، وفى هذه الحالة تشعر المرأة التى تغنى أم كلثوم بلسانها بمشاعر الأسى والغضب والإحباط وهى تنتظر من حبيبها أن يفعل شيئا ما ينهى به هذا الوضع ، نصوص هذه الأغانى من السهل تفسيرها على أن المواقف الغرامية تستخدم

فيها للإشارة ضمنا إلى مواقف اجتماعية بل و مواقف سياسية أخرى تتسبب فى شعور الناس بالإحباط والأسى والتلهف على حدوث ما يتمنونه. وعلى هذا فإن البيت الذى يقول "أعطنى حريتى أطلق يدى" (من أغنية "الأطلال") قد ربط المستمعون بينه وبين كفاح الفلسطينيين والعرب المتكرر ضد الغرب ومقاومة المواطنين المصريين لقمع جمال عبد الناصر لهم. وفيما بعد فسر المستمعون "ودارت الأيام" - وهى فى الأصل أغنية عاطفية -- على أنها إشارة إلى وفاة عبد الناصر ، ولعل أكثر النصوص شعبية هى النصوص التى سمحت بتفسيرات متعددة ومتنوعة .

كانت أم كلثوم ترى أن نصوص أغانيها لا بد أن تكون من النوع الذى يسمح بإعادات متنوعة أثناء الغناء، وجعلها هذا الشرط تتجه إلى الشعراء الذين يعملون فى السوق الغنائى وتبتعد عن الشعراء الشبان الموهوبين الآخرين، من أمثال فؤاد حداد وعبد الرحمن الأبنودى وصلاح جاهين، والذين لا تسمح أعمالهم بتجزئتها إلى كلمات أو عبارات أو أبيات ثم إعادة تأدية كل منها بمعزل عن بقية الكلمات أو العبارات أو الأبيات ، لقد نجح حداد والأبنودى، مثلما نجح بيرم ، فى نقل نكهة الحياة اليومية من خلال قصائدهم ، ولذلك غنى مطربون آخرون - من بينهم سيد مكاوى وعبد الحليم حافظ - نصوص هذين الشاعرين ووجدت الجماهير متعة كبرى فى الاستماع إلى تلك النصوص. ولكن أم كلثوم رجعت عن الطريق الذى اختطه بيرم وبديع خيرى وغيرهما وسلكت طريق الكتابة التجارية المعهود. أما الشعر الجديد الذى كتبه حداد وآخرون - والذى اتسم بإيجاز صياغاته وواقعية أحاسيسه - فقد كان فى نظر أم كلثوم طريقا غير معهود [٣٤].

كانت الاتفاقات التى عقدتها أم كلثوم مع الشعراء الغنائيين الشبان اتفاقات تجارية فحسب، تخلو بوجه عام من عنصر الولاء الشخصى الذى تميز به تعاملها مع رامى ، إلا أن مواقف جديدة قد ظهرت للوجود . ففى حوالى عام ١٩٦٠ سمعت أم كلثوم أغنية عنوانها "الله على الحب" من تلحين محمد القصبجى وغناء سعاد محمد، فسألت القصبجى بحدة: "من أين أتيت بالنص ؟!" واتضح أن عبد الوهاب محمد، مؤلف النص، كان قد أرسلها أولا إلى أم كلثوم، والتى كانت لا تزال تدرس إمكانات النص عندما سمعته من الإذاعة بصوت إحدى غريماتها. كان الشاعر قد ترك النص بين يدى أم كلثوم لفترة رأى أنها قد طالت بما فيه الكفاية، وبعد أن سئم انتظار

قرارها أخطر الإذاعة المصرية بأن النص مازال متاحا وبأنه يمكنه بيعه لسعاد محمد [٣٥] . وهذه معاملة لم تكن أم كلثوم قد عهدتها من أحد من قبل .

وبتحولها إلى الشعراء الأصغر سنا بدأ دور أحمد رامى كمؤلف لأغانيها ينحسر، إلا أنه ظل صديقا حميما ومستشاراً لها، واستمر يكتب أغان لغيرها حتى بدأ يعانى من متاعب الشيخوخة فى السبعينيات .

وعلى الرغم من أن أم كلثوم بدأت جديا تنتج أغان عاطفية جديدة فى عامى ١٩٥٦ و ١٩٥٧، فقد صرحت بأنها كانت تبحث عن ملحنين جدد منذ عام ١٩٥٢ . وكان هذا البحث نتيجة لأسباب عملية وأسباب فنية فى آن واحد. فعلاقتها بزكريا أحمد كانت قد انقطعت بسبب الدعوى القضائية التى رفعها عليها ، وخاب أملها أكثر من مرة فى ألحان القصبجى . ولم تكن قد عملت مع أى ملحن آخر غير زكريا والقصبجى والسنباطى منذ عام ١٩٣١، وكان آخر ملحنيها الأوائل قد توفى فى عام ١٩٣١، مما جعلها تعتمد على السنباطى وحده. هذا الوضع لم يكن وضعا مريحا لأى منهما: فهى كانت فى حاجة إلى مزيد من التنوع فى أغانيها، والسنباطى الكتوم عادة كان يشكو من أن العمل مع أم كلثوم يستغرق الكثير من وقته ويمنعه من الالتفات إلى أعمال أخرى وأن عمله معها يقتضى تعديلات لا تنتهى وفقا لآرائها ، كان من الواضح إذن أنها فى حاجة إلى ملحن جديد .

سارت عملية العثور على ملحنين جدد فى خطوات تدريجية. فقد درست أساليب الملحنين الشبان قبل أن تفاتحهم فى الأمر. وكان أول من فكرت فيه، على ما يبدو، مؤلف الأغانى الشهير أمين صدقى، ولكنها لم تصل إلى نتائج مرضية، فالتفتت إلى الملحنين محمد الموجى وكمال الطويل وبليغ حمدى، وكانوا جميعا قد لحنوا أغان ناجحة للنجم الشهير عبد الحليم حافظ والمطربة الشابة نجاة الصغيرة [٣٦] فلحن الطويل "والله زمان يا سلاحى" وأغنيتين من أغانى فيلم "رابعة العدوية". ولكن قيامهما بأعمال مشتركة انتهى بعد ذلك بوقت قصير. أما الموجى فقد بدأ عمله معها بأغان وطنية وأغنيتين لفيلم "رابعة العدوية". وأدى نجاح أغنيته العاطفية "للصبر حدود" إلى أغنية أخرى، هى "اسأل روحك". هذه الأغنية الأخيرة وصفتها أم كلثوم بأنها أغنية "عربية تماما" فى طابعها، وكانت هذه الملاحظة مثالا على رأى النقاد فى أسلوب الموجى باعتباره ملحنا وكذلك مطربا مرهف الإحساس دقيقا فى غنائه.

وفى عام ١٩٥٧ التقت أم كلثوم ببليغ حمدى [٣٨] . وعندها كانت على وشك توقيع عقد تسجيل مع شركة مصرفون والتى يملكها صديقه المطرب الممثل محمد فوزى. وكان فوزى هو من قام بتقديم كل منهما للآخر وساعد فيما بعد فى المفاوضات التى جرت حتى تم الاتفاق بينهما. فى ذلك الحين كان سيد المصرى - والذى صار فيما بعد مهندس تسجيلات أم كلثوم الرئيسى - يعمل فى شركة مصرفون. لحن بليغ أولى أغانيه العاطفية لأم كلثوم، وهى أغنية "انت فين والحب فين"، والتى كانت أول أغنية يقوم المصرى بعمل المونتاج لها وأول أغنية تقوم مصرفون بتسجيلها لها [٣٩] .

وبعد تقديم "انت فين والحب فين" لأول مرة فى عام ١٩٦٠ ظل بليغ يلحن أغنية جديدة لأم كلثوم كل عام تقريبا حتى عام ١٩٧٤ . تميزت ألحان بليغ كلها بأنها ألحان "خفيفة"، وبذلك جاءت مختلفة كثيرا عن الألحان التى اعتادت أن تغنيها من عمل زكريا والسنباطى. فمثلما فعل عبد الوهاب والقصبجى قام بليغ بعدة تجارب فيما يتعلق بالمصاحبة الكورالية والأوركسترات الكبيرة الحجم والآلات الجديدة. إلا أن الموسيقيين المعروفين برهافة حسهم الموسيقى قالوا إن ألحانه يستشف منها تأثير زكريا أيضا [٤٠] ولكن كاد الجميع - ومنهم أم كلثوم - يجمعون على أن أغانى بليغ لأم كلثوم أغان ممتعة تماما، غير أن أسلوبه قد تعرض لانتقادات الذين رأوا أنه أسلوب تافه بمقارنته بالأسلوب الراقى المصقول الذى تميزت به خطوط السنباطى اللحنية والأسلوب المتسم بالعمق الثقافى الذى تميزت به ألحان زكريا. وأيا كان الأمر فإن ألحان بليغ قد نجحت تجاريا ووجدت مكانا لها بين مجمل أعمال أم كلثوم، ليس فى مصر وحدها بل فى جميع أنحاء العالم العربى .

وفى أواخر مسيرتها الفنية عملت مع سيد مكاوى ، وهو صاحب أسلوب يماثل أسلوب زكريا فى عمقه . وجاءت "يا مسهرنى" (١٩٧٢) لتكون النتيجة الوحيدة المكتملة لعملهما معا، فقد توفى قبل أن ينتهى من أغنية أخرى كان يقوم بتلحينها. كما دارت أقاويل من آن لآخر عن أغنية كان يلحنها لها الملحن والنجم السينمائى فريد الأطرش، ولكن لم يحدث تعاون فعلى بينهما [٤١] .

كان الملحنون الشبان الذين عملت معهم أم كلثوم فى الخمسينيات يتلهفون مثل سابقيهم على أن تشدو أم كلثوم بأغانيهم. فالعمل معها كان ينطوى على عدد من الفوائد المهمة: فبليغ حمدى، مثلا، قد تعلم الكثير عن التلحين ليس منها فقط بل من الموسيقيين الأكبر سنا المتمرسين الذين كانوا يعملون فى فرقتها. وكانت تسجيلاتها

مصدرا لمكاسب مالية تكاد تكون مضمونة ومستمرة. كذلك فإن تلحين أغنية ناجحة لأم كلثوم كان لصاحب اللحن بمثابة أوراق اعتماد، شهادة ببلوغ مستوى رفيع فى التلحين، وهى شهادة تؤثر إيجابيا على فرص العمل والأجور فى المستقبل[٤٢] . وعلى الرغم من أن العمل مع أم كلثوم قد عاد بمزايا أكيدة على القصبجى والسنباطى وكذلك على زكريا - وإن كان ذلك إلى حد أقل نسبياً - فإنهم جميعا قد "نشأوا معا". أما الجيل الجديد من الملحنين فقد اعتبروا دعوتها لهم للعمل معها نقطة تحول فى مسيرتهم الفنية .

التعاون مع عبد الوهاب

من بين جميع الخطوات التى اتخذتها أم كلثوم لتكوين رصيد غنائى جديد لها يعد اشتراكها مع عبد الوهاب فى بعض من أغانيها أكثر تلك الخطوات مفاجأة وإثارة. كان الاثنان - طوال مسيرة كل منهما الفنية - مرتبطين معا فى أعين الجماهير ، من أسباب ذلك أنهما من جيل واحد وحققا نجاحا متماثلا غير عادى على مدى فترة طويلة من الزمن فى القاهرة وفى العالم العربى، وهو نجاح حققته هى كمطربة وحققه هو - على نحو متزايد - كملحن. ومن عناصر الإثارة فى حياة كل منهما العامة الأقاويل التى كانت تدور حول اشتراكهما معا فى مشاريع مثل فيلم عن عبده الحامولى وألمظ أو عمل عن قصة الحب العربية ذات الشعبية الدائمة "مجنون ليلى" أو أغنية يلحنها لها.

بدأ عبد الوهاب مسيرته فى المسرح الغنائى فى عام ١٩١٧ تقريبا وأصبح مطربا وملحنا له مكانته العالية. وكان راعيه الرئيسى أحمد شوقى، والذى كتب الكثير من النصوص الرائعة التى غناها عبد الوهاب. تعرفت أم كلثوم إلى عبد الوهاب فى العشرينيات، ولم ينس أى منهما أول لقاء بينهما فى أحد صالونات القاهرة، بمنزل محمود خيرت المحامى، حيث أمتعا الضيوف باشتراكهما معا فى غناء "على قد الليل ما يطول" لسيد درويش [٤٣] وعلى مدى سنوات ظلا يتحركان داخل دوائر أدبية موسيقية متداخلة. ويصف الشاعر كامل الشناوى سهرة حضرها كل من الممثلة كاميليا والمحامى فكرى أباظة والكاتب المسرحى توفيق الحكيم ومحمد عبد الوهاب وأم كلثوم وغيرهم، فيقول إن أم كلثوم استمعت إلى قصيدة كتبها الشناوى ثم قالت إنها

سوف تغنيها إذا لحنها عبد الوهاب. فلحنها عبد الوهاب وغنتها أم كلثوم، أثناء هذه السهرة فيما يبدو. وفي مناسبة أخرى مماثلة غنى عبد الوهاب وأم كلثوم للحاضرين: فغنى عبد الوهاب أغنية أم كلثوم "أنا فى انتظارك" وغنت هى أغنيته "جبل التوباد"، ثم اشتركا معا فى غناء "مجنون ليلى" لعبد الوهاب (٤٤) .

ظهر عبد الوهاب فى عدد من الأفلام الناجحة فى الثلاثينيات والأربعينيات وكذلك لحن أغانيها، ومن بعد ذلك صار يعد ملحنا مرموقا ومجددا. أظهر عبد الوهاب – والذى أعلن أنه من دعاة التحديث – اهتماما كبيرا بالآلات الجديدة وأجاد عددا من الأشكال الموسيقية العربية والغربية المتنوعة .

ولكن اختلاف عبد الوهاب وأم كلثوم فى أهدافهما الفنية أدى إلى إثنائهما عن فكرة الاشتراك معا فى عمل موسيقى. هذا التباين كان قد اتضح فى العشرينيات، عندما كان عبد الوهاب يعد نفسه من دعاة التجريب فى حين كانت أم كلثوم تعد نفسها من دعاة "الطابع المصرى". جمع عبد الوهاب بين أشكال موسيقية متباينة فأنتج أعمالا مدهشة فى بعض الأحيان، وكانت تجديداته فى معظمها تجديداته إيقاعية، مستمدة من الرقصات الشائعة، غربية وعربية (٤٥) هذا الأسلوب انتقدته أم كلثوم بطريقة لاذعة فى عام ١٩٤٢، إذ قالت : "إذا كان هذا 'التحديث' هو تأليف موسيقى راقصة أو موسيقى أجنبية ثم إخضاع كلمات الأغنية لإيقاعاتها، فأنا أعتبره فوضى وليس تطويرا." وقالت لا مانع من أن ندرس الموسيقى الأوروبية لنفهم الوسائل التى تستخدم فيها لإكسابها قوة التعبير ولنضم هذه الوسائل إلى الأساليب الموسيقية العربية التقليدية، ولكن لا ينبغى بالمرة أن ننقل الأساليب الموسيقية الغربية "كما هى" (٤٦) .

هذه الكلمات مكنت أم كلثوم من تحديد موضعها فنيا واجتماعيا من عبد الوهاب، وكان موضعا قريبا من الفلاح – لتوجسها مما هو أجنبى ولزهوها بتراثها الوطنى – وقريبا من رجال السياسة والفكر الذين كانوا يتحولون عن النماذج الغربية. وليس من سبب للاعتقاد بأن كلماتها لا تعكس رأيها الحقيقى، فالتعبير عن هذه المشاعر كان من الأمور الجارية فى تسارع فى ذلك الزمن ولا شك أنه مكن أم كلثوم – وهى منافس قوى – من أن يكون لها موقف مناوئ لموقف عبد الوهاب فى مجال النشاط الموسيقى التجارى .

فضلا عن ذلك وجدت صعوبات مزاجية بين أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب: فكل منهما كان يفضل أن يكون فى بؤرة الاهتمام، وكل منهما كان يسعى إلى أن يكون له بصمته الفنية الخاصة على أى عمل موسيقى. بالإضافة على ذلك كانت أم كلثوم لا تزال على توجسها من عبد الوهاب والذى بدأ مع الفشل الذريع الذى منيت به منيرة المهدية فى مسرحية "كيلوبطرة" (٤٧) .

ومن آن لآخر كانا يدخلان فى منافسة مباشرة؛ فقد خاضا معا الانتخابات التى جرت على منصب نقيب الموسيقيين فى الأربعينيات وفى أوائل الخمسينيات. كما حدثت خلافات حادة بينهما، ظل أحدهما أو الآخر يذكرها بعد مضى سنوات عليها. فعلى سبيل المثال، اشترى عبد الوهاب فى الأربعينيات النص الغنائى "سهران لوحدى" من أحمد رامى، وعندما علمت أم كلثوم بذلك - ولا سيما أنها كانت تدرك كم هو نص جميل - استغلت صلتها القوية بأحمد رامى حتى تأخذ النص لنفسها وبالفعل أعطته للسنباطى ليلحنه. وأدى سبقها لعبد الوهاب إلى عدم تقديمه لتلك الأغنية (٤٨) .

وعلى الرغم من كل هذا فإن عددا من المشاريع المشتركة بدا وكأنه قد لقى اهتماما جديا فى مرحلة الدراسة من كل من الطرفين، ولكن تلك المشاريع كانت تتعثر فى مرحلة أو أخرى من مراحل التفاوض أو الصياغة الفنية. إذن يمكن القول إن احتمالات عملهما معا لم تكن فى يوم من الأيام مستحيلة أو غير مستحبة بالمرة فى نظر أى منهما .

وفى نهاية الأمر قام أصدقاؤهما المشتركون وكذلك المتعاملون معهما فى النشاط الموسيقى بتيسير اشتراكهما معا فى عمل فنى. ويعتقد معظم المراقبين المقربين أن الذى جعل ذلك ممكنا هو الرئيس عبد الناصر ومن كلفهم بهذه المهمة من أعضاء الحكومة. كان الرئيس منذ بداية توليه الحكم يبدى اهتماما بالنشاط الفنى؛ فأبقى على سياسة الهجرة التى تيسر الإقامة فى مصر للمطربين والممثلين القادمين من دول عربية أخرى. كما أن استخدامه للإذاعة وإيمانه بأهميتها يعدان من الأمور المعروفة جيدا للجميع، فبالإضافة إلى استخدام الإذاعة فى نشر أفكاره دعا أيضا إلى استخدامها كوسيلة لرفع الروح المعنوية للشعب المصرى من خلال الأغانى الوطنية وغيرها من أشكال الترفيه الفنى. بل إن الناس كانوا يرددون أنه قد تدخل ليضمن استمرار الإذاعة فى الحصول على أغنيات جديدة تخاطب أذواق عامة الشعب، حتى يكون

الترفيه الفنى فى متناول الجميع بأقل التكاليف، ويقال إن هدفه من ذلك كان التخفيف من الآثار السيئة للمشكلات الاقتصادية التى كانت تواجه الشعب المصرى .

كان الرئيس من المعجبين بأم كلثوم وبمحمد عبد الوهاب وكان من معارفهما الشخصيين. وفى عام ١٩٦٠ حصل كل منهما على وسام الاستحقاق من الحكومة المصرية، وانتهز عبد الوهاب هذه الفرصة ليلقى خطبة يهنئ فيها أم كلثوم. وبعد فترة من هذه المناسبة، وربما بأمر من الرئيس عبد الناصر، بدأ المشير عبد الحكيم عامر – وهو ممن كانوا يترددون على بيت أم كلثوم للزيارة – بدأ مساعيه لإقناع أم كلثوم وعبد الوهاب بالموافقة على إنتاج عمل مشترك [٤٩] . وتم التوصل إلى اتفاق حقيقى عندما التقيا مرة أخرى فى احتفال بعيد الثورة المصرية وغنى كل منهما فيه. كان الرئيس حاضرا هذا الاحتفال ودعا كلا منهما للجلوس معه هو والمشير عامر على مائدة العشاء [٥٠] .

غير أن كلا منهما كان لا يزال يحترس من الآخر: فأم كلثوم كانت تخشى أن يتعرض الخط الغنائى لأى أغنية يلحنها لها عبد الوهاب لطغيان الأجزاء الموسيقية عليه وبالتالى كانت تخشى أن يظهرها ذلك بمظهر المطربة الضعيفة. أما عبد الوهاب فقد كان على علم تام بتدخلات أم كلثوم المعتادة أثناء عملية التلحين وبتوليها زمام عملية الأداء على المسرح، ولذلك كان يخشى أن تتعرض الأغنية التى سيكتب موسيقاها إلى "التكلثم" بطريقة أو بأخرى، أى كان يخشى أن تتحكم أم كلثوم فيها إلى الحد الذى يصبح معه لحنه مجرد وسيلة نقل غير مهمة تستخدمها فى توصيل أسلوبها الغنائى إلى المستمع . [٥١] وفى بادئ الأمر توسط بينهما كل من عازف الكمان الأول فى فرقتها أحمد الحفناوى (والذى كان يعمل أيضا مع عبد الوهاب) وزوجها (والذى كان على علاقة ودية بعبد الوهاب). وكان الحل الوسط الذى تم التوصل إليه فى نهاية الأمر يقضى بأن يكون لعبد الوهاب مطلق الحرية فى تلحين الأغنية وأن تمتنع أم كلثوم عن التعليق على اللحن حتى ترى النتيجة النهائية وتحاول الالتزام بها كما هى. [٥٢] وهكذا كانت أولى ثمار عملهما معا أغنية "انت عمرى" والتى قدمت لأول مرة فى فبراير من عام ١٩٦٤ وسرعان ما صارت واحدة من أنجح وأشهر الأغنيات ، وكان عبد الوهاب يعد أغنيات أخرى لأم كلثوم عندما عاجلتها المنية.

لم تكن مخاوف أم كلثوم وعبد الوهاب مخاوف بلا أساس؛ فلم يكد يمضى يومان على تقديم "انت عمرى" لأول مرة حتى أرسلت أم كلثوم إلى عبد الوهاب إنذارا

قضائيا بالكف والامتناع ، لقد علمت أم كلثوم أنه قد أعد تسجيلا للأغنية بصوته، وهو أول تسجيل له بصوته منذ سنوات مضت. وكان عبد الوهاب يتفاوض على بيع هذا الشريط القيم إلى الإذاعة المصرية ، وجاء فى الإنذار الذى أرسلته إليه أم كلثوم أنه إذا أصدر الشريط بأى طريقة كانت فإنها سوف تمتنع عن تقديم الأغنية بصوتها مرة أخرى وأنها سوف تسحب الشريط من السوق وأنها سوف تمنع الإذاعة المصرية بالوسائل القانونية من إذاعة الأغنية. وبهذا لم يذع شريط عبد الوهاب بالمرة (٥٣) .

صاحبَ الإعدادَ لأغنية "انت عمرى" وتقديمها لأول مرة وكذلك معظم الأغنيات الأخرى التى لحنها عبد الوهاب لأم كلثوم، صاحب ذلك كله تغطية صحفية غير مسبوقة؛ فلقد انتهزت الصحافة كل فرصة سانحة لنشر مقالة أو مقابلة أو تعليق فى هذا الشأن ، ولم يقتصر الأمر على المطبوعات المهنية ومجلات الهواة بل إن الصحف اليومية العادية، حتى صحيفة "الأهرام" المرموقة، نشرت مقالات فى صفحات كاملة عن عمل النجمين معا (٥٤) .

لقد أسهمت أغنيات عبد الوهاب لأم كلثوم كثيرا فى نكهة الحداثة التى سادت فى أغانيها على مدى السنوات الخمس عشرة الأخيرة من حياتها؛ فقد احتوت الأجزاء الموسيقية على إيقاعات راقصة، عربية وغربية. كان عبد الوهاب فى شبابه ميالا إلى اقتباس مساحات لحنية كاملة ولكنه عندما كان يلحن لأم كلثوم فإنه كان يميل إلى اقتباس أساليب موسيقية مع صياغة ألحانه بما يتفق وأطر تلك الأساليب؛ فقد تضمنت "أمل حياتى" عزفا منفردا للجاز فى مقدمتها الموسيقية ولمحة من أسلوب الرقص الشعبى الأمريكى فى إحدى لازماتها الموسيقية (انظر المثال ١١). هذه المقاطع الموسيقية أظهرت براعة عبد الوهاب الفائقة فى استيعاب الملامح الأساسية لأساليب موسيقية شديدة التنوع .

a.

♩ = 120

Electric Guitar

Riqq

etc.

String Bass

b.

♩ = 120

qānūn

String bass pizz.

violins

tr

tr

tutti

solo violin

tutti

solo

etc.

المثال ١١ : مقطعان من "أمل حياتي"

وَضْعُ الأساليب الموسيقية المختلفة بعضها بجانب البعض على هذا النحو كان من السمات التى تميز ألحان عبد الوهاب عن ألحان غيره. وفى حين تعد "أمل حياتى" أبرز مثال على ذلك فى رصيد أم كلثوم الغنائى، فإننا نجد تراكيب أسلوبية مشابهة فى "أغدا ألقاك" وفى المقدمة الموسيقية لأغنية "ودارت الأيام". ومن الآراء الشائعة بين الجماهير فى أسلوب عبد الوهاب التجميعى هذا أنه "بيطبخ" اللحن، أى أنه "يأخذ قليلا من هذا وقليلا من ذاك،" وهى ملاحظة لا تنطوى على مدح لأسلوب عبد الوهاب. وفى هذا الموضوع كتب الناقد كمال النجمى يقول: فى حين أن كل بيت فى أغانى عبد الوهاب قد يكون درة أسلوبية، فإن الأغنيات كتراكيب كلية تفتقر إلى الوحدة.(٥) وكانت آراء الناس فى ألحانه بوجه عام آراء متفاوتة ؛ فأغنية "انت عمرى" نجحت نجاحا تجاريا عظيما ولكنها لم تنل إعجاب الملحنين الآخرين. فمحمد الموجى، فى تعليقه على تمجيد الجماهير للأغنية، يقول :

> **هذه رقصة أكثر مما هى أغنية.... الأغنية ليست "معجزة" كما وصفها عامة الناس .[فأنا أو أى ملحن آخر من عدد كبير من الملحنين الشبان كان بإمكاننا أن نلحن شيئا كهذا.... كنت أتوقع أغنية أتعلم منها شيئا، ولكن عبد الوهاب أغراه وضلله نجاحه] السابق .. ولذلك استخدم أشياء استخدمها من قبل مع مطربين آخرين** (٥٦) . [ترجمة عكسية]

وعبر بليغ حمدى عن الرأى نفسه بقوله: "عبد الوهاب لم يفعل أى شىء!... وأم كلثوم هى أم كلثوم. أما هو فلم يضف أى شىء (٥٧) .

ورغم ذلك ففى خلال شهر واحد كانت الأغنية قد "حققت أرقاما خيالية فى مبيعاتها فى مصر والعالم العربى؛" فقد وصفت فى الدول العربية الأخرى بأنها أغنية "مليحة"، على العكس من أغانى أم كلثوم الجادة الأخرى. وفى نهاية العام قسم عبد الوهاب والشاعر الغنائى أحمد شفيق كامل الأرباح المتحصلة من حقوقهما فى الخارج، والتى بلغت ٢٥٠٠٠٠ جنيه (٥٧٥٠٠٠ دولار). وبحلول الثلاثين من يونية سنة ١٩٦٥ وصلت جملة المبالغ التى استلماها من مبيعات الأغنية فى العالم العربى خارج مصر إلى ٨٠٠٠٠ جنيه إسترلينى (٢٢٤٠٠ دولار)، وحافظت على شعبيتها الواسعة من ذلك الحين فصاعدا (٥٨) .

ثم جاءت "انت الحب" و "فكرونى"، وقوبلتا بمزيد من التعليقات الحادة من النقاد، إذ قال أحدهم إن نص "انت الحب" سخيف وخال من التعبير الجاد إلى الحد الذى لم يكن من المتوقع معه أن يجد عبد الوهاب أو أم كلثوم ما يفعلانه. أما التقييم العام الذى عبر عنه النقاد لأغنية "فكرونى" فهو أنها لا تصلح لأن يغنيها "صوت القصائد" بل تصلح لأى مطربة عادية (٥٩) .

ولكن أغنيات أخرى من تلحين عبد الوهاب - مثل "هذه ليلتى" و "أغدا ألقاك" و "ودارت الأيام" - قد استُقْبِلَت استقبالا جيدا، إلا أن نقادا عديدين كانوا يعتقدون أن ألحان عبد الوهاب لا تنسجم مع أسلوب أم كلثوم فى الأداء وأن تلك الأغنيات لا تقارن بأغنيات زكريا أو السنباطى. ومع ذلك فمنذ ١٩٦٤ حتى ١٩٧٣ ظلت أغنيات عبد الوهاب لأم كلثوم تتخلل النشاط الغنائى الترفيهى والبث الإذاعى. ومنذ ذلك الحين صار لتلك الأغنيات مكانة خاصة بها باعتبارها المثال الرئيسى على آخر أغنيات أم كلثوم العاطفية .

تُمَيِّزُ الآراءُ النقدية التى عبر عنها المفكرون والموسيقيون بين الأساليب التى اشتهر بها محمد عبد الوهاب والأساليب التى اشتهرت بها أم كلثوم، كما تميز بين القيم المرتبطة بكل منهما، وهى فى المقام الأول الحداثة والأصالة ، إلا أن الإعجاب الجماهيرى بالأغانى التى لحنها عبد الوهاب لأم كلثوم يكشف عن مدى تغلغل أسلوبيهما فى التعبير الثقافى: ففى حين يستطيع المستمعون تحديد الفروق بين ألحان عبد الوهاب وبين ألحان زكريا أو السنباطى، فإن أغنيات عبد الوهاب ليست، أو لم تعد، ألحانا "أجنبية". فالجاز فى أواسط الستينيات كان موسيقى أجنبية، أما "أمل حياتى" - بمقدمتها الشبيهة بالجاز - فلم تكن أغنية أجنبية .

مرونة وحيوية أغانى السنباطى

فى حين كانت أم كلثوم تخوض عناء تغيير أسلوبها فى الغناء، استمر رياض السنباطى يبدع أغان عاطفية وقصائد دينية ووطنية حازت شعبية واسعة ودائمة فى مصر وفى الدول العربية الأخرى. (٦٠) فبينما كانت أم كلثوم فى مستهل عملها مع بليغ حمدى والموجى، وبينما كان عملها مع عبد الوهاب لا يزال مثيرًا، أبدع السنباطى

أغان لقيت إقبالا جماهيريا لا ينقطع، مثل "أقول لك إيه" (١٩٦٥) و "هجرتك" (١٩٥٩) و "الأطلال" (١٩٦٦)، وبعد ذلك لحن أغان معظمها دينى ووطنى .

جرب السنباطى فى أغانيه استخدام آلات جديدة، فضم البيانو إلى الفرقة الموسيقية فى أغنية "أراك عصى الدمع"، وهى الوحيدة من بين أغانى أم كلثوم التى استخدمت فيها تلك الآلة. وفى أواخر الستينيات استخدم الجيتار الكهربى والأورج الكهربى. ولكنه، رغم ذلك، لم يهجر الإطار اللحنى الذى يتميز ببنائه المعقود أو المقامات العربية فى صيغ تمكن من التعرف عليها أو إخضاع المصاحبة الموسيقية - مهما زاد حجم الفرقة - للخط الغنائى .

وكثيرا ما وُصفَ السنباطى بالعبقرية، وبدون تعمد جذب الكثير من الانتباه إلى نفسه نال احترام الجَميع. وأدت قدراته البارعة وقوة شخصيته إلى إجبار أم كلثوم على احتماله أكثر مما كانت تحتمل الملحنين الآخرين؛ فعلى العكس من القصبجى، على سبيل المثال، لم يحدث بالمرة أن كان السنباطى هدفا لنكاتها أو سخريتها. ففى رأيها كان السنباطى لا يضارع فى تلحين أصعب الأشعار العربية، بقدرته على تصوير معانى الألفاظ والعبارات تصويرا رائعا فيما يضعه من موسيقى للقصائد (٦١). ويعتقد النقاد أن السنباطى قد فهم صوتها جيدا وألف ألحانا تتفق بدقة بالغة مع قدراتها الصوتية، ويقول الموسيقيون والنقاد إن كل مطرب فى حاجة إلى ملحن من هذا النوع حتى يكون مطربا ناجحاً.

ومن بين ألحان السنباطى لأم كلثوم صارت "الأطلال" من أحب أغانيها إلى الناس ، كانت هذه الأغنية من بين الأغانى التى قدمتها فى حفلتها فى باريس فى نوفمبر من عام ١٩٦٧ ، كما لم تقدم حفلة تخلو منها فى أى من جولاتها فى العالم العربى ، وبمرور السنين تحولت الأغنية إلى لحن مميز لأم كلثوم، فكثيرا ما تقتطف منها أجزاء لاستدعاء ذكرى أم كلثوم فى الأذهان .

نص هذه الأغنية مستمد من قصيدتين لإبراهيم ناجى، هما "الأطلال" و "الوداع"، ومعظم أبيات الأغنية من القصيدة الأولى، وهى قصيدة من شعر الكلاسيكية الجديدة تقوم على صور مجازية شائعة فى هذا الجنس الشعرى تدور حول التجول فى الصحراء والتوقف عند أطلال قديمة والبحث عن شىء مفقود، ربما كان حبيبا أو أهلا أو منزلا. وتعبر القصيدة عن مشاعر قوية ذات طابع شخصى، هى مشاعر العذاب والحرمان، والتى كان ناجى معروفا بها (٦٢) . كان ناجى معروفا أيضا بلغته

المعاصرة التى كانت مباشرة نسبيًا فى تراكيبها النحوية ويسهل على المستمعين استيعابها. وفى الأبيات المختارة لأغنية "الأطلال" يغير ناجى نظام القافية من مقطع إلى آخر، على عكس نظام القافية الموحدة القديم .

ويعد نص هذه الأغنية مثالا لافتا للنظر على إجراء أم كلثوم لتعديلات فى الشعر الذى كانت تغنيه. لتجميع نص الأغنية، كونت مقاطع كلا منها من ثلاثة أبيات من مقاطع ناجى الرباعية، وبذلك حذفت البيت الثالث من كل مجموعة من أربعة أبيات. وكعهدها أطلقت ليدها العنان وهى تنتقى مقاطع من القصيدة الأطول ثم أعادت ترتيب تلك الأبيات واستبدلت عدة كلمات. وفى منتصف النص الغنائى وضعت أبياتا من قصيدة "الوداع". وهكذا فمن بين أبيات الأغنية، البالغ عددها ٣٢، جاءت الأبيات من ١ إلى ١٨ والأبيات من ٢٦ إلى ٣٢ من مواضع متفرقة فى قصيدة "الأطلال". أما الأبيات من ١٩ إلى ٢٥ فهى الأبيات من ١٣ إلى ١٤ والأبيات من ١٦ إلى ٢٠ فى قصيدة "الوداع".

كانت التعديلات الطفيفة فى النصوص مقبولة بوجه عام وتعد ضرورية وملائمة لتجهيز النص للغناء. ومع ذلك قوبلت تدخلات أم كلثوم فى قصيدتى ناجى باعتراضات من النقاد. الناقد صالح جودت، على سبيل المثال، كتب يقول :

> **القصيدة ليست مجرد نص غنائى يستطيع المرء فيه تغيير ترتيب الأبيات أو حذف أبيات دون الإضرار به؛ فالقصيدة سرد لظروف محددة حسب ترتيب وقوعها تاريخيا.... وليس من الممكن اختيار أبيات... وترك أبيات أخرى وفقا لاعتبارات من نوع أو آخر تتعلق بالغناء** (٦٣). [ترجمة عكسية]

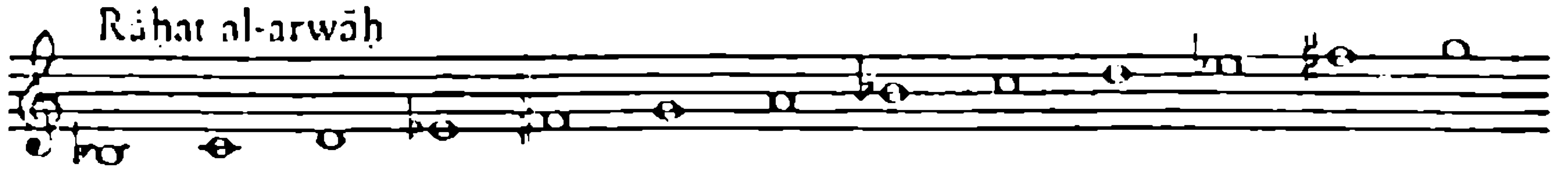
وأضاف جودت قائلا: إذا كان من الممكن إكمال معنى المقطع فى ثلاثة سطور بدلا من أربعة لكان الشاعر نفسه قد فعل ذلك. وفى معرض دفاع أدباء آخرين عن أم كلثوم قالوا إن شوقى نفسه كان يشجع انتقاء أبيات من قصائده وإعادة ترتيبها من أجل غنائها. وبعد مضى عدة سنوات عبرت أم كلثوم عن رأيها بقولها: "المهم هو توصيل المعنى الذى يقصده الشاعر بغض النظر عن عدد أبيات القصيدة وترتيبها" (٦٤) .

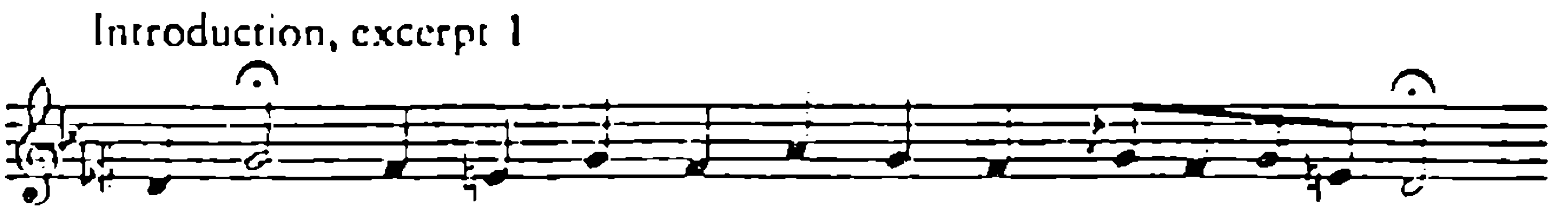
تتضمن مقدمة السنباطى مقاطع موسيقية متباينة، وهى مقاطع لا يقتصر دورها على إرساء مقام الأغنية (وهو مقام راحة الأرواح) وإنما تشتمل أيضا على استطرادات بعيدا عنه. ويغير السنباطى لونيا الثنائى المضاف - الضرورى لهذا المقام - مرتين للإيحاء بمسحة من مقامات أخرى متنوعة (انظر المثال ١٢). ووضع السنباطى لحنه لحوالى عشرين من آلات الكمان وثلاثا من آلات التشيللو والكونترباص بالإضافة إلى الناى والقانون والرق. وفى أول تسجيل للأغنية استخدم أيضا الـ‍عبانى والصاجات والمثلث. ومع ذلك يخلو الخط الغنائى الافتتاحى من إقحام الفرقة فيه - وهى فرقة كبيرة الحجم - ويشكل مطلعا تقليديا يعرض فيه المقام. وبعد الأسلوب الخطابى الانفعالى المستخدم فى بداية الأغنية يأتى إيقاع موزون عند انتقال الفكرة الشعرية إلى استرجاع ذكريات أثيرة عن الأيام الخوالى. بعد هذا المقطع الموزون، ينحرف المقام فى رفق فى اتجاه البياتى والصبا ثم يتحول إلى النهاوند وبعد ذلك يأتى التصوير (تغيير الطبقة) فى البيت الذى يشكل ذروة المقطع، وهو البيت الذى تقول فيه أم كلثوم "أعطنى حريتى أطلق يدى". ويعتمد المقام الجديد على نوع من خمس نغمات يشبه بداية السلم الصغير الغربى، وفى هذا الموضع يأتى السنباطى بخط باص مثلث، ومع ذلك فإن وظيفة هذا الخط داخل الفرقة تشبه وظيفة العود أو القانون، وهى عزف طبقات صوتية أساسية من طبقات المقام فى الديوان المنخفض. وفى نفس المقطع يذكرنا العزف على العود - وهو من ارتجال العازف - بتقاليد المصاحبة التى كانت تتبعها الفرق العربية الأقدم والأصغر حجما.

فى تأديات أم كلثوم للأغنية نجد ذروتين: إحداهما تقع عند البيت الذى تقول فيه أم كلثوم "أعطنى حريتى أطلق يدى"، والذى يأتى بعد انتهاء ثلث الأغنية تقريبا، والأخرى تقع بعد ثلثى الأغنية، أى بعد التحويرات التى يتنقل فيها اللحن بين أشكال الرست والبياتى والكرد، عند البيت الذى تقول فيه "هل رأى الحب سكارى مثلنا؟" وهنا يضم السنباطى إيقاعا مصريا شائعا إلى المصاحبة الموسيقية.

كانت أم كلثوم فى معظم الأحيان تطلق العنان لقدرتها على تصوير معنى النص وهى تشدو بهذا البيت؛ فإعاداتها المتنوعة لكلمة "سكارى" تتضمن استطرادات لحنية بنبرات غير متوقعة يعتقد أنها توحى بالحركة غير المنتظمة التى يوصف بها من كان تحت تأثير الخمر ، لقد ساعدتها مهاراتها الأدبية والموسيقية على اللعب بالألفاظ دون

الخروج عن الوزن السليم. فعلى سبيل المثال، عندما غنت "الأطلال" فى باريس سنة ١٩٦٧ اقترب معجب سكران من خشبة المسرح فى لحظة استعدادها لقول البيت "هل رأى الحب سكارى مثلنا؟" فاستمرت تغنى وهى ترتجل قائلة: "هل رأينا سكارى بيننا؟" (٦٥).







المثال ١٢: مقام راحة الأرواح ومقتطفات من مقدمة "الأطلال"

وتنتهى القصيدة بإكمال العقد اللحنى بالنزول إلى الطبقة الأخيرة من راحة الأرواح. ومع ذلك فأثناء هذا النزول يغير السنباطى مرة أخرى طبقات الثانى المضاف للإيحاء بالكرد والنهاوند، مع التصوير (تغيير الطبقة الصوتية). وبعد النهاية الغنائية، والتى تزيد بمقدار ديوان واحد عن البداية (وهى ليست بنهاية غير مألوفة) يأتى سلم زخرفى يعزفه الكونترباص ويعتمد على الطبقة الأخيرة ولكن لا يستخدم المقام الأساسى .

اكتسب عدد من الأبيات التى تصل فيها القصيدة إلى ذروتها الانفعالية معان سياسية: " أعطنى حريتى أطلق يدىَّ، إننى أعطيت ما استبقيت شيئا. آه من قيدك أدمى معصمى...." ففى عام ١٩٦٦ فهم البعض هذه الأبيات على أنها إشارة إلى الإجراءات القمعية التى اتخذتها حكومة جمال عبد الناصر ، وبعد الهزيمة المصرية فى عام ١٩٦٧ اكتسبت الأبيات معنى أوسع، باعتبارها إشارة غير مباشرة إلى العبودية التى شعر الكثير من المصريين أن العالم العربى أجمع قد وقع فى براثنها ، ولذلك

صارت الأبيات تتردد "فى كل مكان" بينما كان المستمعون ينسبون إليها معان جديدة. وهكذا، وبمر الزمن تنقل المعنى الشعرى على أيدى أم كلثوم ومستمعيها من موضوعات رومانسية إلى موضوعات سياسية وبالعكس .

كانت النظرة السائدة إلى الأطلال هى أنها قصيدة جديدة مصقولة موسيقيا ومحببة إلى الجماهير. ويعد نجاحها مثالا على حيوية نموذج تلحينى عربى تراثى ومثالا، فى ذات الوقت، على مرونة ذلك النموذج فى السماح باستيعاب ملامح موسيقية جديدة باستمرار. هذه الملامح - سواء كانت مستمدة من موسيقات متصلة اتصالا وثيقا أو غير وثيق بالتراث العربى - لم تلحق ضررا بالغا بالطابع الجوهرى لهذا الجنس الموسيقى .

الأغنية

على مر السنين أرست أم كلثوم ومعها ملحنوها أساس الأغنية كنموذج للغناء المصرى الجديد ، لقد أبدعت هى وملحنوها أسلوبًا جديداً فى الغناء العاطفى، والذى يسمى فى بعض الأحيان "الأغنية الطويلة". هذه الأغانى تبدأ دائمًا بمقدمة موسيقية تتراوح مدتها بين ثلاث وست دقائق. وتتضمن المقدمة عدة مقاطع، أحدها على الأقل موزون، وتعتمد تلك المقاطع على إيقاع راقص غربى أو مصرى شائع ، بالإضافة إلى ذلك تضم المقدمة على الأقل مقطعا واحدا ارتجاليا غير موزون يشبه التقاسيم التقليدية وتؤديه آلة منفردة. وهذه الآلة قد تكون الجيتار الكهربى .

يدخل صوت المطرب عادة مع عدة أبيات شعرية غير موزونة (تصل إلى مقطع شعرى كامل فى بعض الأحيان) مع مصاحبة موسيقية خفيفة. أما المقطع الشعرى الثانى، أو مجموعة الأبيات الشعرية الثانية، فدائمًا ما تكون موزونة وتختتم النصف الأول من الأغنية. ويأتى فى النصف الأول لازمة واحدة أو اثنتان. ثم يأتى جزء موسيقى أطول، وهو علامة على الوصول إلى منتصف الأغنية ويعتمد عادة على إيقاع راقص ، ويحين موعد القدر الأعظم من الابتكار الغنائى بوصول المطرب إلى النصف

الآخر من الأغنية، وهنا يكون للآلات دور أقل من ذى قبل. ويعد هذا الجزء ذروة الأغنية، أما النهاية فتؤدى عادة بقدر ضئيل من الاستعراض .

ويعد التجديد الإيقاعى من العلامات المهمة التى تميز هذا الجنس الموسيقى، ولقد أظهر السنباطى بوجه خاص مهارة فائقة فى التحول من إطار سرعة معين إلى آخر فى أغانيه.(٦٦) كما استخدم الميزان الثلاثى (والذى يسمى فى بعض الأحيان "الفالس") فى الأغنيات الطويلة الجديدة وقد كان يعد منذ زمن من التجديدات المحببة.

كانت الإيقاعات الراقصة - الغربية والمصرية - من العناصر المهمة فى أغانى السنباطى وعبد الوهاب والملحنين الأصغر سنا. أما الأغنيات التى لحنها زكريا لأم كلثوم فهى، على النقيض، نادراً ما كانت تحتوى تباينات صارخة أو إيقاعات كتلك؛ فالتحولات فى أغانيه كانت انتقالات رقيقة وكان التأثير النهائى لهذه الانتقالات يتصف بالتجانس الإيقاعى. (٦٧) ويؤدى كل من التناسق الجوهرى فى الإيقاع والخلو من قوالب الرقص الغربى إلى وضع أغنيات زكريا فى مصاف قصائد السنباطى من حيث الأسلوب وفى مصاف الغناء العربى بوجه عام .

كانت الصيغة المعتادة للأغانى الطويلة تستخدم أحيانا فى القصائد أيضا، لا سيما القصائد التى لحنها عبد الوهاب. ومن هذه القصائد "هذه ليلتى" و "أغدا ألقاك"، ففيهما نجد قالب الأغنية الحديثة والتجديداً الإيقاعية التى يتميز بها.

وفى بعض الأحيان تقوم الفرقة الموسيقية الكبيرة وهى تعزف إيقاعا موزونا بتحديد السرعة التى تراعيها أم كلثوم فى أداء الأغنية، وبذلك تنحيها الفرقة للحظات عن دورها المعتاد كقائد لها. وتعد هذه العلاقة الإيقاعية خروجا جوهريا ومهما عن أسلوبها المميز وتحولا عن العرف الموسيقى العربى. وعند الجمع بين هذه العلاقة الإيقاعية وبين الإيقاعات الراقصة الوفيرة فإن هذه العلاقة توضح السبب فى كثرة انتقاد الأغنيات الجديدة بالقول إنها "ليست إلا رقصا" (٦٨) .

كان أول تخت كونته أم كلثوم فى سنة ١٩٢٦ يتألف من أربعة أو خمسة رجال، ثم زاد حجم الفرقة زيادة هائلة مع إنتاج فيلم "وداد" بضم التشيللو والكونترباص ومزيد من آلات الكمان . وفى ١٩٦١ كان عدد العازفين فى فرقتها ثمانية عشر: أحد عشر عازفا على الكمان واثنين على التشيللو وعازفا على الكونترباص وضابط إيقاع وعازفى العود والقانون والناى ، ومع تلحين محمد عبد الوهاب لها زاد حجم الفرقة

مرة أخرى عندما انضم إليها المزيد من الرجال للعزف على الأورج الكهربى والبيانو والساكس والأكورديون والجيتار الكهربى وغير الكهربى وتشكيلة من آلات الإيقاع. وأضاف الملحنون الناى والدف، وهما آلتان مرتبطتان عادة بالغناء الدينى، لإبراز المعانى الدينية التى تتضمنها نصوص الأغانى. والناى وحده كثيرا ما صاحب النصوص الريفية ، مثل "شمس الأصيل" و "قصيدة النيل"، وكلاهما يصوران نهر النيل ، أما الفرقة التى عزفت موسيقى "انت الحب" (١٩٦٥) فعدد أعضائها سبعة وعشرون، والفرقة التى عزفت "أمل حياتى" (١٩٦٥) عدد أعضائها خمسة وأربعون. وفى ١٩٦٩ كان عدد أفراد الفرقة الدائمة ثمانية وعشرين [٦٩] .

قد جاء عدد كبير من أغانى أم كلثوم الجديدة أبسط غنائيا ومعتمدا أكثر من ذى قبل على الزخرفة الآلاتية . وفى هذا الخصوص أَسَرَّ إلىَّ أحدُ عازفى الكمان بما يلى: "الحقيقة أنها كانت قد كبرت قليلا. فماذا فعلت؟ لجأت إلى الأسلوب "الإيقاعى" الذى يتبعه الشباب." أما الأغنيات التى لحنها السنباطى فى السابق فقد كانت "تقتضى صوتا قويا لمطربة شابة،" ولذلك عمد السنباطى عندما "كبرت قليلا" إلى "تبسيط الأغانى لها." [٧٠] وأتاحت الإيقاعات الراقصة جزءا من وسيلة هذا التبسيط للخط الغنائى ، ومع تقدمها فى السن وضعت ألحانها فى طبقة صوتية منخفضة عن طبقة أغانيها السابقة، فقد فقدت جزءا من المدى الأعلى لصوتها. ولذلك انخفض عدد وتنوع المقامات فى أغانيها، مع استخدام الزست والبياتى والكرد فى الكثير منها واستبعاد مقامات أخرى من بينها الشورى والنقريز. ولكن صوتها ظل فى حالة طيبة وهو يشيخ، ولم يظهر عليها بالمرة أنها قد فقدت رغبتها فى الغناء أو فى الاشتراك فى الصراعات التى تدور من أجل الاستحواذ على المكانة والنفوذ، وهى صراعات متأصلة فى النشاط الموسيقى التجارى ، إلا أنها عدلت أسلوبها بما يتفق وسنها؛ فقد اكتسبت ثقلا متقطعا فى ألوانها الصوتية صار ملحوظا فى الخمسينيات [٧١] وحلت جشة تتردد فى الصدر محل الصوت الحاد ذو الطبقة العالية والبحة. واقترب صوتها من أن يكون أنينا أجش وأعجب الناس به كثيرا باعتباره صوتا ذا قدرة عالية على التعبير [٧٢] هذا الصوت الذى يشبه العويل القوى جاء أيضا ملائما لتغير شخصيتها العامة من الفتاة البسيطة التى عرفت بها فى الثلاثينيات والأربعينيات إلى المرأة الناضجة صاحبة الإرادة القوية التى عرفت بها فى الخمسينيات وما بعدها ، لقد تمكنت بفضل قوتها البدنية وتحكمها فى صوتها من الاستمرار فى تقديم أغنيات طويلة حتى وقت متأخر من حياتها، وأكسبتها مكانتها المرموقة، من بعد الخمسينيات ، المزيد من الخبرة

الموسيقية والخيال الموسيقى، ولكن اختفت الطبقات الصوتية الحادة السريعة والخطوط المتصاعدة فى اندفاع وخفة التى وجدت بكثرة فى أغانى شبابها.

اتساع السوق

أثناء حكم الرئيس عبد الناصر زاد عدد المحطات الإذاعية وزادت قوة الإرسال وساعات البث زيادة هائلة لأن "مصر... على الأرجح خصصت موارد لإنشاء شبكات إذاعية وتلفزيونية بها ولإعداد برامج لها تزيد عما خصصته أى دولة نامية أخرى." (٧٣) وظلت الإذاعة محتفظة بشعبيتها حتى ظهور أجهزة الكاسيت.

استمرت الإذاعة تقوم بدورها كوسيلة أم كلثوم الأولى فى الوصول إلى جمهورها حتى نهاية حياتها، لقد كان من الواضح أنها تدرك أهمية الإذاعة فى مصر، وزاد إدراكها لأهميتها بعد ابتكار راديو الترانزستور، بتكلفته المنخفضة؛ فقد قالت حينئذ :

> **نحن الآن فى عصر الترانزستور، ولذلك أصبحت الإذاعة أهم فن بين الفنون. ولا يستطيع أحد أن يمنع ذلك أو أن يقف فى طريقه. كل إنسان الآن يمكنه أن يستمع إلى الراديو فى أى مكان. وبسبب ذلك فإننا من المؤمنين بضرورة الاهتمام غير المحدود بالإذاعة** (٧٤).

[ترجمة عكسية]

وفى سنة ١٩٦٠ اشتركت أم كلثوم فى افتتاح محطة التلفزيون المصرية، ومن بعد ذلك صار الكثير من حفلاتها يسجل على أشرطة الفيديو ويذاع تلفزيونيا. ولكنها لم تكن تسمح بتسجيل جميع حفلاتها لإحساسها بأن الفوضى التى تحدث أثناء التسجيل وكذلك الأضواء المبهرة المستخدمة سوف تتسبب فى إزعاج جمهورها. ومن بين الحفلات التى كانت تحرص على عدم تسجيلها بوجه خاص الحفلتان الأولى والثانية فى كل موسم غنائى تقدمه ، وفى الحفلات التى توافق على تسجيلها كانت تحرص على اختيار المصور بنفسها وتعترض على بعض الأساليب المستخدمة فى التصوير، ففى رأيها ينبغى أن يرى مشاهدو التلفزيون الحفلة من المنظور الذى

يشاهدها جمهور المسرح منه. كذلك منعت التصوير عن قرب، إذ قالت فى معرض شكواها من أحد المصورين: "إذا اقترب أكثر من ذلك فسوف يصور أفكارى!".[٧٥] وكالمعتاد كان لها ما أرادت ، فأشرطة حفلاتها المتاحة الآن تصور الحدث بطريقة متماثلة بوجه عام من وسط المسرح .

انتقلت ملكية الشركة التى كانت تسجل أغانى أم كلثوم، وهى شركة مصرفون، إلى شركة صوت القاهرة، وهى شركة التسجيلات الفنية الحكومية، فى سنة ١٩٦٤، وانتقل عقدها من مصرفون إلى صوت القاهرة وبقى كما هو إلى حد كبير طوال بقية حياتها ، وكانت الشركة، وفقا لنصوص العقد، تحتفظ وحدها بحقوق التوزيع إلى الأبد. وفى حين كانت أم كلثوم تضمن للشركة تسجيل ثلاث أغنيات جديدة على الأقل فى كل عام كانت الشركة ملزمة بتوفير أفضل معدات تسجيل ممكنة وبتسجيل كل أغنية مرتين على الأقل على أن يُختار التسجيل الأفضل فى النهاية. وكان العقد ينص أيضا على منح أم كلثوم حق الموافقة النهائية وحق اختيار الموسيقيين المصاحبين لها (على أن تدفع الشركة أجورهم)، مع ضمان حصولها على ٢٠٠٠ جنيها مصريا عن كل أغنية تسجلها و ٢٧,٥ فى المائة من عائد المبيعات (باستثناء الأغانى الوطنية، والتى كانت تحصل فى مقابلها على النسبة المقررة من المبيعات فقط). كان العقد يقضى كذلك بأنه فى حالة توقيع أى مطرب آخر عقد أفضل من عقد أم كلثوم فإن أم كلثوم يكون من حقها تلقائيا أن تحصل على المبلغ الأعلى مثله. ولكن ظل عقد أم كلثوم يتميز عن عقود بقية المطربين من حيث النسبة التى تحصل عليها من المبيعات ومن حيث مقدار التدقيق فى التسجيل والمونتاج .

فى حين كانت أم كلثوم تسعى جاهدة للتوصل إلى أفضل عقد ممكن مع شركات التسجيلات والإذاعة فليس من دليل على أنها حاولت انتزاع آخر قرش من جيوب أفراد جمهور الحفلات. كان فى إمكانها أن تحصل على ما يزيد كثيرا عن الأجر الذى كانت تحصل عليه نظير خدماتها، والذى يبلغ ٧٠٠ جنيه (١٦٠٠ دولار). ومع ذلك ظلت أسعار تذاكر الحفلات كما هى تقريبا من الخمسينيات فصاعدا، إذ تراوحت بين خمسين قرشا (١,١٥ دولار) وخمسة جنيهات (١١,٥٠ دولار). وكان سعر التذكرة فى المقاعد الأمامية (والتى كانت فى الحقيقة غير متاحة لعامة الناس، لأنها كانت تحجز فى كل عام لنفس الأفراد) خمسة جنيهات. وعندما سئلت أم كلثوم عن إمكانية رفع أسعار التذاكر تمشيا مع أسعار تذاكر مطربى الصف الأول فى القاهرة ردت

قائلة: "لا، فلن نتاجر فى التذاكر." لقد ساعدها ثبات أسعار التذاكر على ضمان حضور مجموعة من المستمعين الذين يشجعونها بحماس والذين كان وجودهم فى المسرح يهمها إلى أقصى حد (٧٧) .

حفلاتها من أجل مصر

شعبية أم كلثوم الدائمة والأجور التى كانت قادرة على طلبها أوحت إليها بفكرة أكبر عمل لجمع التبرعات الخيرية قامت به فى حياتها، وهو حفلاتها من أجل مصر بعد الهزيمة التى حلت بها فى حرب ١٩٦٧ . كانت هذه الحرب كأنها زلزال أصاب مصر من أدناها إلى أقصاها وطالت هزاته – السياسية والاقتصادية والثقافية – جميع أرجاء العالم العربى. وقعت الهزيمة فى وقت كانت فيه "الآمال التى أوحت بها الناصرية قد صارت بعيدة المنال: فمستوى المعيشة لعامة الناس لم يكن قد حقق أى ارتفاع ملحوظ، ومصر كانت متورطة فى حرب فى اليمن تمخضت عن كوارث منيت بها مصر، والفساد بدا أنه قد استشرى فى البلاد، والانشقاق السياسى يجرى القضاء عليه بقسوة." (٧٨) وبوقوع الهزيمة فى حرب ١٩٦٧ صار كل جانب من جوانب الحياة فى مصر عرضة لإعادة التقييم، لاسيما على ألسنة وأقلام المثقفين. فانتقدوا بشدة ما اعتقدوا أنه السبب فى الكارثة : ضلالات العظمة والتباهى وانعدام الاهتمام بمشكلات العالم العربى الفعلية وعدم توخى سبل لحلها تقوم على النظرة النقدية . وفى رأى الكثيرين منهم كانت أم كلثوم رمزا على هذه المجموعة من المشكلات ؛ إذ إنهم اعتبروا أغنياتها الطويلة وتباهيها بالثقافة المحلية انفصالا عن الواقع بما فيه من محن اقتصادية واجتماعية وسياسية ، لقد سئم المثقفون المقالات الصحفية التى كانت تخصص للحديث عن أزيائها وثروتها وعلاقاتها بالنخب الحاكمة (٧٩) بالإضافة إلى ذلك كانت أغانيها المطولة تصيب الشباب بالملل وتصيب المثقفين بالقلق لأنهم – مع اعترافهم بقدراتها الموسيقية – كانوا يعترضون على الشعور بالرضا عن الذات الذى بدا أن أغانيها تستحثه لدى المستمعين، وبذلك تَصرِفُهم أغانيها عن الاندماج النشط فى قضايا الساعة.

كانت أم كلثوم فى بعض الأحيان تتعمد إعاقة حرية المطربين الآخرين فى الأداء والحيلولة دون ظهور أو نمو أساليب أخرى، وكان المستمعون فى بعض الأحيان

يتذمرون من الجوانب المتمركزة حول الذات المصرية فى أسلوبها وشخصيتها العامة وما لهذه الجوانب من تأثير يتمثل فى مركزة الثقافة التجارية والتعبيرية. لقد احتفظت أم كلثوم طوال مسيرتها الفنية بمريديها بين أفراد طبقة ملاك الأطيان الزراعية، وهؤلاء كانوا يسيطرون بالفعل على الإذاعة. وعلى حد قول أحد المثقفين البارزين: "فى حين تغيرت بعض الشخصيات التى تنتمى إلى هذه الطبقة بعد الثورة [التى قامت فى ١٩٥٢]، فإن مواقف أعضاء هذه الطبقة ومكانتهم فى المجتمع المصرى لم تتغير." وكفنانة كانت أم كلثوم "بارعة جدا بحيث يصعب ألا تكون محبوبة." إذن لم يكن الاعتراض موجها إلى موسيقاها بقدر ما كان موجها إلى انعدام حق الاختيار، كذلك كان من الصعب تجاهل المصالح التى كان المثقفون يستشعرون أنها تمثلها.

ربما جاءت سلسلة حفلات أم كلثوم من أجل مصر كرد على اتهامها بأنها "أحد أسباب هزيمة يونيو لأن صوتها يخدر الناس بدلا من أن يستحثهم." [٨٠] بدأت هذه السلسلة بتقديم أربع حفلات فى محافظات الدلتا بمصر، وعاونها فى ذلك المحافظون وغيرهم من المسئولين فى المحافظات. كانت هذه الحفلات أحداثا كبرى، فقد أقيمت فى الملاعب الرياضية أو فى خيام كبيرة نصبت فى المساحات الخالية المتاحة. قدمت أم كلثوم إحدى حفلاتها الأولى فى مدينة دمنهور فى مسرح مؤقت أقيم على حوالى تسعة أفدنة من الأراضى المملوكة للدولة. بيع فى هذه الحفلة ٣٥٠٠٠ تذكرة بسعر تراوح بين ثلاثة جنيهات ومائة جنيها وبذلك تم جمع ٣٨٠٠٠ جنيه (٨٧٠٠٠ دولار). وفى حفلتها فى الإسكندرية فى سنة ١٩٧٢ بلغ عدد الحاضرين ٣٠٠٠٠ وصافى المبلغ الذى أمكن جمعه ٦٤٠٠٠ جنيه (١٤٧٢٠٠ دولار) بالإضافة إلى أربعين كيلوجرام من الحلى الذهبية قيمتها ٣٦٠٠٠ جنيه (٨٢٨٠٠ دولار) [٨١] .

بدأت حفلات أم كلثوم خارج مصر فى باريس بمسرح الأوليمبيا فى نوفمبر سنة ١٩٦٧، وهى أول وآخر مرة تغنى فيها أم كلثوم خارج العالم العربى[٨٢] وكانت أم كلثوم قد أعلنت فى سبتمبر من العام نفسه أنها سوف تتبرع بدخلها من الحفلة للخزانة المصرية، وتلك كانت بداية جهادها دوليا من أجل مصر. وبحلول عام ١٩٧٠ كانت قد قدمت حفلات فى تونس وليبيا والمغرب ولبنان والسودان والكويت، وبذلك جمعت حتى ذلك الحين من حفلاتها خارج مصر ١٨٦٠٠٠ جنيه إسترلينى (٥٢٠٠٠٠ دولار) بالإضافة إلى ٥٢٣٠٠٠ جنيه مصرى (١٢٠٢٩٠٠ دولار) من

جولاتها داخل المحافظات المصرية ٢٤٠٠٠ جنيه مصرى (٥٥٢٠٠ دولار) قيمة المجوهرات التى تبرعت بها النساء. بعد ذلك قدمت حفلات أخرى فى العراق والبحرين وأبو ظبى وباكستان، وبذلك تكون قد تبرعت للحكومة المصرية حتى تاريخ وفاتها بما يزيد عن ١١٠٠٠٠٠ جنيه مصرى (٢٥٣٠٠٠٠ دولار) ، وكان جزءا كبيرا من هذا المبلغ فى شكل مجوهرات وعملات صعبة [٨٣] .

وكجزء من هذا الجهد خطر بفكرها أن تنتج أغنية خاصة بكل دولة تُدْعَى للغناء فيها، فطلبت نصوصا من شعراء مشهورين وأعطتها لملحنيها، وقام السنباطى بتلحين الكثير منها، وكانت تقدم الأغنية التى تخص كل دولة لأول مرة فى الحفل الذى تغنى فيه فى تلك الدولة. وعلى الرغم من أن النصوص لم تكن نصوصا وطنية دائمًا فإن هدفها بوجه عام هو إثارة الشعور الوطنى ، ومن بين تلك الأغانى أغان كتبها الهادى آدم من السودان وجورج جرداق من لبنان ومحمد إقبال من باكستان ونزار قبانى من سوريا [٨٤] .

حصلت أم كلثوم على جواز سفر دبلوماسى منحتها إياه الحكومة المصرية فى سنة ١٩٦٨، مما أكسب رحلاتها طابع الزيارات الرسمية؛ فكان كبار المسئولين يصحبونها إلى مطار القاهرة ويستقبلونها عند وصولها إلى وجهتها. وكانت تحضر المناسبات التى تجرى فى الدول التى تغنى فيها وتزور الأماكن المهمة تاريخيا وثقافيا. ومن ثم فقد أسهمت هذه الحفلات كثيرا فى مكانة أم كلثوم كقائد ثقافى مثلما أفادت الخزانة المصرية كثيرا، فبعد أن كانت مطربة فحسب صارت "صوت ووجه مصر."[٨٤] ورغم ذلك فلم تفد حفلاتها فى التخفيف من حدة انتقادات المثقفين، فقد ظلوا يعدونها قوة محافظة ذات صلات قوية أكثر مما ينبغى بالنخبة الحاكمة .

"الفلاحون هم أنا"

بنمو دور أم كلثوم كشخصية عامة أخذت تتحدث عن نفسها وعن أغانيها وعن الموسيقى العربية؛ فبعد أن تقدمت فى السن وصارت صاحبة مكانة ثقافية مرموقة بدأت تتحدث عن التزامها بالنماذج والجماليات العربية والمصرية :

يجب أن نحترم أنفسنا فنيا.... خذ الهنود كمثال: إنهم يظهرون احتراما بالغا لأنفسهم فى الفن وفى الحياة. وحيثما كانوا يصرون على ارتداء ملابسهم الخاصة، وفى الفن يصرون على تأكيد شخصيتهم المستقلة، ونتيجة لذلك تعتبر موسيقاهم من أفضل وأنجع أشكال الموسيقى فى العالم كله. هذا هو السبيل إلى نجاحنا فى الموسيقى (٨٥) . [ترجمة عكسية]

وكالكثيرين من معاصريها كانت تميز بين تقليد الأساليب الأجنبية والأخذ بعناصر منتقاة من تلك الأساليب. فامتدحت الأدباء المصريين طه حسين ومحمود عباس العقاد ومحمد حسين هيكل وإبراهيم المازنى ككتاب ناجحين لأنهم تعمقوا فى دراسة كل من الأدب العربى والأدب الأوروبى ولأن كلا منهم قد نجح فى التوصل إلى مزيج من العناصر الجيدة بكل من هذين الرافدين :

يجب أن تعبر الموسيقى عن روحنا الشرقية، فلا يمكن أن نقدم للمستمعين نوقا أجنبيا، وإلا فلن يتقبلوه. وإذا كان من الممكن فى فنون أخرى مثل التصوير، على سبيل المثال، أن نعتمد على الذوق الأوروبى والأساليب الأوروبية، فإن ذلك سببه أن جمهور الفنون التشكيلية محدود ويأتى من داخل الأوساط الضيقة التى تضم المثقفين. ولكن الموسيقى والغناء يستمدان جمهورهما من بين جميع الناس على اختلاف طبقاتهم ومستويات تعليمهم.... أما الذين يدرسون الموسيقى الغربية فإنهم يتعلمونها كما يتعلم الإنسان لغة أجنبية، ودراسة اللغة الأجنبية مفيدة بالطبع، ولكن من السخف أن نتوقع أن تصير هذه اللغة الأجنبية لغة لنا (٨٧) .
[ترجمة عكسية]

ولذلك فإن الأعمال التى أدتها أم كلثوم على اختلافها قد جعلت طابعها طابعا مصريا وعربيا إسلاميا، وميزتها أعمالها عن منافسيها، وأبرزهم محمد عبد الوهاب، فقد كان يرتدى السموكن ويقود فرقا كبيرة تشبه الأوركسترات يرتدى أعضاؤها السترات السوداء واعتبر نفسه ملحنا بالمعنى الغربى، أى ذلك الموسيقى الذى يؤلف "مقطوعات" تعزف مرارا بطريقة واحدة .

فى حديث أم كلثوم عن نفسها كانت تؤكد على جوانب من خلفيتها: فربطت نفسها بالمشايخ وبالفلاحين وأبناء الريف. وتكونت صورتها فى الأذهان من خلال الأغانى والأحاديث المرتبطة بهذين المفهومين، ثم نمت هذه الصورة تدريجيا بتعلمها كيف تدير أحاديثها مع الصحافة .

يرتبط بالمشايخ والفلاحين صور ذهنية مهمة فى المجتمع المصرى؛ وهما نموذجان يتميزان بقوة الشخصية، فى الرجال والنساء على السواء. وبوصف أم كلثوم لنفسها على هذا النحو، فى لغة بسيطة مباشرة، تكون قد استخدمت الطريقة الصحيحة للقول بأنها تشترك فى خلفية ثقافية واجتماعية واحدة مع مئات الآلاف من المصريين. وبالفعل كونت نفسها، من حيث صورتها و صوتها ومفاهيمها، من هذه التصورات .

منذ أول تصريحات لها عن سيرتها الذاتية وهى تتحدث عن أصولها الريفية. ففى الثلاثينيات كتب أحد الصحفيين يقول :

> **إذا سألت أى واحدة من نجمات الغناء عندنا عن حياتها فإنها سوف تبتسم ثم تقول إنها لا تعرف بالضبط فى أى سنة ولدت ولكنها ما زالت تذكر أن الخادمة حملتها على كتفها وهى طفلة صغيرة ودخلت بها إلى شرفة قصر والدها حتى تشاهد المظاهرات يوم قبضَ الإنجليز على المغفور له سعد زغلول باشا ونفوه إلى مالطا** (٨٨) . [ترجمة عكسية]
>
> **لا تحدثك مطربة أو ممثلة مصرية عن ماضيها إلا وتذكر القصر المنيف الفخيم الذى نشأت فيه..باستثناء واحدة.... واحدة فقط تفاخر اليوم وتقول صراحة إنها ولدت فقيرة، من أسرة طيبة نعم ولكنها أسرة فقيرة وإنها عرفت الفقر والحرمان... ثم تحمد الله على النعم التى تنعم بها اليوم وتشكره عليها جميعا، وهذه هى أم كلثوم** (٨٩) . [ترجمة عكسية]

ويتقدم أم كلثوم فى السن اقتربت أكثر فأكثر من هذه الصورة، ففى وصفها لهويتها عبرت عن خصائص وتداعيات ذهنية يحب الكثير من المصريين أن تكون حقيقية :

إنهـم [الفـلاحين] ناس بسطاء.. ولكن قلوبهم من ذهب . لقد كانوا أول جمهور لى ، وأى نجـاح حققـته يعـزى إليهم الفضل فيـه. إنهم السـادة الحقيقيون فى هذا البلد لأنهم نبع الخير والكرم والحب الموجود بها.... الريف هو أساس وأصل المدينة؛ فإذا عشت فى المدينة فكأنك تعيش فى منفى ولكن فى القرية تعيش مع أهلك وأصدقائك. (٩٠) . [ترجمة عكسية]

هذه الهوية كانت أم كلثوم تستحضرها فى الأذهان على الدوام طوال السنوات الخمس عشرة الأخيرة من حياتها ، فقد كتبت ذات مرة تقول: "لم تختلف طفولتى عن طفولة الكثيرين من أبناء بلدى." وأضافت تقول: "الفلاحون هم أنا. إنهم شبابى. إنهم حياتى. إنهم الأساس الذى جئت منه" (٩١) .

ربطت أم كلثوم نفسها بأبناء البلد وبالفلاحين بعدة طرق غير مباشرة؛ ففى إحدى المقابلات الصحفية قالت إن أهم هواياتها القراءة والمشى وذكرت فى طيات الحديث أنها تحب المشى فى المطر ، وهنا سارع المذيع الذى كان يجرى المقابلة معها بالتعليق على ذلك بقوله إن الذين يحبون المشى فى المطر أشخاص يتصفون بالحساسية الشديدة عادة وحاول استدراجها إلى مناقشة هذه النقطة مستخدما لغة الإبداع والحس المرهف التى كانت رائجة فى ذلك الحين. ولكن أم كلثوم أحبطت المحاولة قائلة "المطر خير." وهو قول شائع يستخدمه الفلاحون لندرة المطر فى مصر ، ثم واصل المذيع توجيه الأسئلة إليها عن الطبيعة، فسألها عن المناظر الطبيعية التى تحبها، وبعد أن أجابت على سؤاله علق عليه فى دهشة قائلا: "ولكن هذه صورة قرية!" فردت عليه بقولها: "أيوة ، ما احنا فلاحين، والا انت ما تعرفش ؟" ولكن المذيع المسكين واصل أسئلته فى عناد، فسألها عن أنواع الزهور التى تحبها، وجرى الحوار كما يلى :

أم كلثوم : الورد البلدى

المذيـع : ما أنواع الفواكه التى تفضلينها؟

أم كلثوم : جميع الفواكه، حسب الموسم (٩٢) .

وباستخدام لغة بسيطة وعبارات دارجة كانت أم كلثوم تصر على الرد فى هذه المقابلة وفى الكثير من المواقف المماثلة مثل أى مصرى آخر من عامة الناس، حرصا

منها على تحاشى الإشارة إلى وضع وأذواق المرأة الثرية والراقية التى اكتسبت خبرة واسعة من أسفارها فى مختلف أنحاء العالم وتقضى الصيف فى أوروبا، وهى فى الحقيقة أوصاف تنطبق أيضا على أم كلثوم نفسها، كانت تحرص إذن على تقديم نفسها على أنها مصرية من عامة الناس جديرة بالاحترام تعلمت وصقلت نفسها، وأصبح دمجها لنفسها فى هوية القرويين والفلاحين باستمرار من المكونات الجوهرية لهويتها العامة .

فضلا عن ذلك فإن أم كلثوم كانت تصف من تحترمهم وتعجب بهم بطريقة مماثلة؛ ففى حديث عن المطرب محمد عبد المطلب قالت :

> **ابن بلد جدع. نبرات صوته وقفلاته شعبية مصرية صميمة، من النوع الذى يتميز به الرجل المصرى، والذى بصوته يجعلك تضحك أو يجعلك تشعر بالسعادة لأنه رجل قوى فى وقت تختفى فيه هذه الصفة. أولاد البلد أصبحوا يخجلون من أن يكونوا أولاد بلد.... لاحظت أن التلفزيون يصورهم فى صورة لصوص وحشاشين بدلا من أن يصورهم فى صورة شجعان وأبطال [كما هم فى الواقع]** (٩٣) . [ترجمة عكسية]

وتصف ليلى الحمامصى الخطوط العريضة لصورة أولاد البلد المتعارف عليها فى مصر بقولها :

> **يعيشون فى القاهرة فى الأحياء الأقدم الأقل تأثرا بالطابع الأوروبى، ومازال معظمهم يرتدى الجلابية التقليدية، ويتحدثون اللغة العربية بدون إقحام كلمات أجنبية فيها، ويستخدمون التحيات التقليدية والعبارات المأثورة التى تزخر بها لغتهم. ومازالوا يراعون الكثير من التقاليد والسلوكيات الشعائرية القديمة التى فى وقت سابق كان جميع المصريين يمارسونها. ومازالوا يحافظون على نمط الأسرة المسلمة التى يسيطر عليها الرجل وتهتم كثيرا بالقواعد السلوكية التى تحكم النساء وكذلك السلوك الجنسى ، كما يأكلون أطعمة تقليدية**

ويستمعون إلى الغناء العربى التقليدى، ولا تزال القهوة البلدى من مصادر الترفيه المهمة .... وقد يكون بينهم أفراد متعلمون وأثرياء بالفعل. وأهم معيار هو : إلى أى مدى يتبع الواحد منهم التقاليد القديمة وإلى أى مدى ينظر إلى هويته على أنها مطابقة لهوية أولاد البلد (٩٤) .

هذه الفئة، كما تقول ليلى الحمامصى، فئة واسعة، "فأقباط اليوم الذين يسكنون الأحياء الشعبية وينظرون إلى الأشياء نظرة تقليدية يسمون الآن أولاد بلد." وتحدد ليلى الحمامصى اتجاها اجتماعيا مهما فى النظر إلى هذه الهوية: "فى زمن سابق كان عدد أكبر من الأفراد... يتمنون أن يوصفون بأنهم أولاد ذوات، أما الآن فقد انقلب الحال إلى النقيض: فالناس يخجلون الآن من وصفهم بأنهم أبناء ذوات ويحرص الكثيرون على إثبات خلفيتهم الريفية، أى خلفية ابن البلد." (٩٥) وكان سلوك أم كلثوم فى العلن جزءا من التحول فى هذا الاتجاه الاجتماعى .

إن اللغة التى استخدمت لوصف أم كلثوم بأنها فلاحة وأصيلة ومن المشايخ لغة تحمل فى طياتها الكثير من القيم، وتوجد أمثلة وفيرة على استخدام هذه الألفاظ التقليدية فى الحياة اليومية. فردا على القول بأن أى جماعة نسائية سوف يكون عليها أن تتعامل بمسئولية مع أى موقف تصادفه قالت إحدى النساء "ما احنا كلنا فلاحين"، وهو رد معناه الضمنى: "طبعا سوف نتصرف بمسئولية." وفى واقعة أخرى انتقدت رئيسة إحدى الجمعيات الخيرية عمدة إحدى القرى لمحاولته الاستفادة ماديا من دار الحضانة التى أقامتها الجمعية بقولها "لو كان أصيل"، والمقصود ضمنا هو: لو أنه عمدة مصرى صميم ما كنا وجدناه فاسدا، بل كنا وجدناه رجلا صالحا .

كانت أم كلثوم تؤكد على أصولها باعتبارها واحدة من المشايخ؛ إذ قالت فى إحدى المقابلات: "نشأت نشأة دينية،" وأضافت أن قراءة القرآن ضرورية فى رأيها حتى يكون الإنسان "قويا"، ثم قالت: "أول معلم فى حياتى هو القرآن." (٩٦) وكانت تقرأ القرآن بصوت خفيض فى المواقف التى تتعرض فيها لضغوط نفسية، وتقرأه فى سيارتها وهى فى طريقها إلى إحدى حفلاتها وفى الطائرة قبيل الإقلاع. ويتضمن تراثها الغنائى أعمالا عديدة تدور حول موضوعات دينية، وكانت تقول فى كثير من

الأحيان إن تلك الأغنيات هى أحب أغنياتها إلى قلبها. وفى سنواتها الأخيرة، حجت عدة مرات وطلبت رسميا تحديد شجرة عائلتها فاتضح أنها من نسل الرسول من خلال حفيده الحسن (٩٧) .

الشخصية العامة المرتبطة بالفلاحين والشخصية العامة المرتبطة بالمشايخ فى أذهان الناس هما من الشخصيات الثابتة فى أذهانهم، وهما شخصيتان قريبتان من جوهر تصورات آلاف المصريين عن أنفسهم فى القرن العشرين ، استفادت أم كلثوم من العناصر الإيجابية بهذه الصور الذهنية، ولكن تجدر الإشارة إلى أن هاتين الشخصيتين شخصيتان مركبتان وليسا مجرد فكرتين نمطيتين بسيطتين، إذ إن الرؤية الشائعة للفلاحين والرؤية الشائعة للمشايخ يرتبط بكل منهما قدر من المشاعر المتضاربة. فالمصريون من غير الفلاحين غالبا ما ينسبون إلى الفلاحين صفة العناد وصفة الجهل، ويعطينا طه حسين فى إحدى رواياته مثالا على ذلك: "كان فلاحا به جميع آثام نوعه: النهم للأرض والشح فى النفقة ولهفة مفرطة على أن يكون الرابح فى أى صفقة وفى كل صفقة." وتقول عفاف مارسوت: "مصطلح 'فلاح'... يستخدم فى المدح، للدلالة على قوة الشخصية والقيمة الحقيقية، ويستخدم فى الذم، للدلالة على الفجاجة واللامبالاة وفى هذا وذاك ازدواجية وجدانية متأصلة فى الفلاح" (٩٨) .

حقا لقد اتضح فى مواقف كثيرة أن أم كلثوم امرأة متشددة فى طلباتها ومتشبثة برأيها تجنح إلى الدعابة اللاذعة . ولم تكتسب شخصيتها شيئا من اللين والرقة إلا بمرور الزمن ، وبالإضافة إلى حديث الناس عن كرمها فإن من عملوا معها كانوا دائماً يصورونها فى صورة امرأة قاسية فى طلباتها، إلى حد غير معقول فى بعض الأحيان. وكانت حقا تصر على مراجعة أغانيها والتيقن منها فى جميع الأحيان بلا استثناء ، هذا السلوك يصل على حد استغلال المكانة الشخصية بطريقة معروفة بين النساء فى مصر وتنسب إلى الفلاحين ، وهو سلوك يكمن فى أعماقه القيمة الاجتماعية التى تقضى بحماية الفرد لمصالحه ومصالح أسرته وعملائه وزملائه، أما على السطح فإننا نلمس قيام الفرد بتعزيز مكانته الشخصية بأن يلزم الآخرين بالتصرف وفقا لهواه. لقد كانت الشخصية العامة المرتبطة بأم كلثوم شخصية قوية أثرت فى التصورات الشائعة عنها ولعلها كانت من أسباب مقارنتها بغيرها من المطربين، كما فى المثال التالى:

"عندما كانت سعاد محمد تغنى كان الناس يصغون إليها. وعندما لم تكن حاضرة لم يكن أحد يفكر فيها. أما أم كلثوم فقد كانت حاضرة دائما."

لم يكن أساس شخصية أم كلثوم العامة مُثُلا عليا بسيطة يسهل فهمها بل كان صورا ذهنية مركبة، أى مفاهيم نشطة جذورها ضاربة فى أعماق المجتمع. لقد ظهرت فى صورة فلاح "به جميع آثام نوعه" وظهرت أيضا فى صورة من يمتلك جميع عناصر القيمة الحقيقية كما يتصورها المصريون، وهى قيمة لا تستورد من خارج البلاد قط .

فى حين كانت أم كلثوم تتعمد إبراز جوانب بعينها من جوانب ذاتها وتتعمد تحاشى مناقشة جوانب أخرى، فإن ما كانت تقوله يبدو أنه جاء معبرا - بطريقة مبسطة - عن آرائها وأفكارها الحقيقية، وكان من الواضح أن شخصيتها العامة شخصية قامت هى بتركيبها من عدة عناصر، ولكن لم تكن شخصية مصطنعة أو زائفة. كل ما هنالك أن أم كلثوم تعلمت كيف تقدم نفسها للناس فى الصورة التى كانت تريدهم أن يذكروها بها دائما .

الأغانى التى لم تشدُ بها

فى السنوات الأخيرة من حياة أم كلثوم تفاقمت المشكلات الصحية التى حلت بها على مدى سنين عمرها السابقة ، فقد ظلت تعانى من حساسية عينيها الشديدة للضوء واضطرت لاستعمال نظارات قاتمة فى جميع الأوقات تقريبا ، وفى عام ١٩٧١ بدأت حالتها الصحية تتدهور تدهورا حادا: ففى شهر مارس أصيبت بنوبة مرارية تسببت فى تأجيل حفلتين، وفى الشتاء التالى أصيبت بعدوى كلوية خطيرة أجبرتها على إلغاء حفلتين أخريين (٩٩) .

وأثناء حفلتها الأولى فى الموسم التالى شعرت بوهن ودوار، ولكنها واصلت الغناء حتى نهاية الحفلة. تلك كانت آخر حفلاتها، فقد تسبب اعتلال صحتها فى اضطرارها إلى إلغاء بقية حفلات ذلك الموسم، وعلى الرغم من أنها ظلت تخطط للغناء مرة أخرى فإنها لم تتمكن من ذلك بالفعل، فقد قضت المدة من شتاء عام ١٩٧٣ حتى صيف عام ١٩٧٤ تتردد على أطباء الكلى فى أوروبا والولايات المتحدة وظلت تعانى باستمرار من اعتلال صحتها (١٠٠) .

لم تتوقف أم كلثوم عن العمل رغم ذلك. فقد أعد عزيز أباظة ومحمد عبد الوهاب قصيدة لتقدمها فى مهرجان بعلبك فى لبنان ، والذى دعيت إليه أم كلثوم مرارا من قبل. بالإضافة إلى ذلك لحن سيد مكاوى أغنية لها باسم "أوقاتى بتحلو معاك" وكتب عبد الفتاح مصطفى نصا بعنوان " لو الهوى يحكى". ولكن لم يكن فى عمرها بقية تسمح لها بغناء أى من هذه الأغنيات (١٠١) .

وعلى مدى سنوات كانت تريد أن تسجل القرآن بصوتها، ولكنها لم تتمكن من الحصول على موافقة الجهات المعنية، وهى كانت ترى أن تلك الموافقة أمر ضرورى. وكان فى نيتها أيضا أن تسجل "القصة النبوية" - والتى لم تكن قد غنتها منذ طفولتها - فى ثلاثين جزءا مدة كل منها ثلاثون دقيقة ، وكان عبد الفتاح مصطفى ومحمد عبد الوهاب قد شرعا فى تحضير النسخة التى كان من المقرر أن تغنيها. كما لحن رياض السنباطى قصيدة "انتظار" لأم كلثوم، وهى من شعر إبراهيم ناجى، ولكن غنتها سعاد محمد فى نهاية الأمر (١٠٢) .

وكان الموعد المحدد لتقديم أغنية "حكم علينا الهوى" لأول مرة هو ربيع عام ١٩٧٣، وكعهدها كانت تخطط لتسجيلها قبل تقديمها على المسرح، وبالفعل سجلتها بصعوبة بالغة فى ١٣ مارس من ذلك العام . استغرق تسجيل الأغنية اثنتا عشرة ساعة ، ولأول مرة فى حياتها سجلت الأغنية وهى جالسة فى مقعد أحضره إليها فى هدوء أحد المهندسين بعد أن أدرك أنها لم تكن قادرة على الوقوف. وألغيت الحفلة التى كان من المقرر أن تقدم فيها الأغنية وطرح الشريط فى الأسواق دون أن تقدم الأغنية أمام جمهور حى (١٠٣) .

وفى صيف عام ١٩٧٤ طلب محمد الدسوقى من صالح جودت نصا يلائم الاحتفال بالسادس من أكتوبر، وانتهى جودت من كتابة الأغنية - والتى يقول مطلعها: " قيدوا شموع العيد وغنوا لمصر" ولحنها السنباطى، ولكن أم كلثوم لم تشدُ بها (١٠٤) .

وفى ١٢ يناير ١٩٧٥ أصيبت أم كلثوم بنوبة الكلى التى أودت بحياتها، وأثناء صراعها مع مرضها الأخير ظل عدد من المصريين يقضون الليل والنهار خارج منزلها فى حى الزمالك يترقبون أخبارها، وفيما بعد انضم إليهم أمام المستشفى الذى نقلت إليه عدد من المراسلين من جميع أنحاء العالم العربى. وأقامت الإذاعة السورية خطا تليفونيا مفتوحا بينها وبين المستشفى لتزويد مستمعيها بآخر الأخبار عن صحة

أم كلثوم، وقامت أهم صحيفة فى مصر - "الأهرام" - بتزويد قرائها بنشرة يومية عن صحتها [١٠٥] .

توفيت أم كلثوم بنوبة قلبية فى الثالث من فبراير سنة ١٩٧٥ . وكان من المقرر أن يشيع جثمانها من جامع عمر مكرم بوسط القاهرة، وهو المكان الذى تبدأ منه معظم جنازات المشهورين من المسلمين، وكان من المقرر أن يحمل نعشها على الأعناق لمسافة صغيرة ثم يوضع فى سيارة تنقله إلى مثواها الأخير [١٠٦] .

ولكن أعداد المصريين الذين حضروا للمشاركة فى تشييع جثمانها فاق الأعداد المتوقعة بكثير، فقد امتلأت بهم شوارع القاهرة بالمعنى الحرفى لا المجازى لهذه العبارة، حتى أن الناس قالوا فيما بعد أن جنازتها كانت أكبر من جنازة عبد الناصر [١٠٧] . ولذلك لم تسر جنازتها وفقا للخطة الموضوعة لها: فقد أخذ ملايين المشيعين المصريين جثمانها من فوق أكتاف حملة النعش الرسميين وتبادلوا حمله لمدة ثلاث ساعات فى شوارع القاهرة حتى وصلوا إلى مسجد الحسين لاعتقادهم بأنه من المساجد الأثيرة لديها. وهناك أديت صلاة الجنازة على جثمانها وناشد إمام المسجد الناس أخذ الجثمان مباشرة إلى مثواه الأخير، وذكرهم بأن أم كلثوم كانت امرأة متدينة لو سألت قبل وفاتها لقالت إنها تريد التعجيل بدفنها وفقا للشرع الإسلامى. وهذا ما فعلوه فى نهاية الأمر .

تراث مغنية

فى التسعينيات صار لأم كلثوم جمهور فى مختلف القارات فاق بكثير ما كان لها فى حياتها؛ فقد أبقى الكُتَّاب على اختلاف لغاتهم ذكراها حية فى الأذهان وحكوا عنها قصصا جديدة، والآن تطبع قصة حياتها فى الكتب التعليمية الموجهة إلى الأطفال فى العديد من دول العالم، وتبيع فروع محلات التسجيلات الفنية فى مختلف الدول أغانيها على أقراص مدمجة ، وتضم الإنترنت موقعا موجها إلى المهتمين بمعرفة المزيد عنها أو تحديد أماكن بيع تسجيلات يريدون شراءها، وانتقلت أعمالها الغنائية إلى داخل جمعيات وأماكن ووسائل إعلامية ما كانت لتخطر ببالها وهى تخوض مسيرتها الفنية .

كن لعل الأهم من كل ذلك هو أنها لا تزال تحتفظ بحضورها القوى فى الثقافة المصرية، والأصوات التى سمعناها تتحدث عنها أثناء حياتها وبعد مماتها تساعد فى فهم السبب فى ذلك، فهذه الأصوات توحى ببعض الإجابات عن سؤالين: من تكون أم كلثوم؟ ولِمَ صارت مهمة إلى هذا الحد ؟ .

أم كلثوم، أولا وقبل كل شىء، كانت مغنية؛ وكانت، من نواح كثيرة، مثل غيرها من المغنيات. عندما كانت مغنية شابة، كانت الأغانى التى تؤديها مشابهة للأغانى التى أتيحت لغيرها من المغنيات ، لقد كانت واحدة من عدد من النساء اللائى وجدن فى احتراف الغناء وسيلة لتوسيع دائرة جمهور كل منهن وتحقيق ما ينشدنه من الشهرة والثروة. وكمعظمهن خرجت أم كلثوم من بين أفراد الطبقة العاملة ورأت الغناء سبيلا إلى الحراك الاجتماعى إلى أعلى .

وكما هو حال معظم المطربات الناجحات، كانت أم كلثوم سيدة أعمال فائقة الذكاء؛ فهى لم تكن قطعة شطرنج فى أيدى أصحاب الأعمال التجارية، يحركونها كيفما شاءوا من أجل مصالحهم، بل احتلت طوال حياتها العملية مواقع متغيرة كان لها فيها الغلبة فى علاقاتها برعاتها - سواء أكانوا أفرادا أو مؤسسات - وفى علاقاتها بمنافسيها وزملائها وعملائها.

لقد بنت نفسها، جزئيا، من خلال تعاملاتها التجارية، وكانت قدرتها على انتزاع أجرها شكلا من أشكال ممارسة السلطة على الآخرين. ومثلما هو الحال مع عدد من زملائها كانت تحصل على أجور كبيرة فى مقابل غنائها، وربما كانت أجورها أعلى أجور حصل عليها مطرب مصرى ، وكانت متشددة فى مطالبها الكثيرة أثناء التفاوض على العقود وفى الترتيبات المالية التى تشترطها. وكانت تصر على الحصول على أجر أعلى مما يحصل عليه غيرها ولم تكن تخشى أن تكون صعبة فى التعامل معها أو أن تقول لا. وكانت على ما يبدو تطالب بمبالغ مالية كبيرة إلى حد غير معتاد كلما كانت غير متحمسة للمشروع المعروض عليها بدلا من أن تكتفى بإعلان رفضها، وكانت تستخدم الأجور العالية التى تحصل عليها فى تعزيز سيطرتها على الغناء الاحترافى. لقد منحتها أموالها السلطة اللازمة لأن تكون قادرة على اختيار وتعديل فرص العمل وكذلك اختيار شركائها والعاملين معها.

استخدمت أم كلثوم وسائلها التجارية لتحسين وضعها داخل الوسط الفنى وفى المجتمع ككل: فإحراز الثروة كان وسيلتها لتحقيق الحراك الاجتماعى الصاعد (رغم

أن ذلك وحده لم يكن كافيا فى زمن أم كلثوم)، كما أن قدراتها الموسيقية وترتيباتها التجارية قد منحتها الفرصة للتحكم فى نوعية عملها وطبيعة شخصيتها العامة. ومن ثم كان لها قدر كبير من السلطة فى الحقل الثقافى .

ووضعت أم كلثوم تعريفا واضحا لمفهوم الغناء البارع فى العالم العربى فى القرن العشرين؛ فقد واصلت الغناء باقتدار وهى فى الستينيات من عمرها، متخطية بسنوات الوقت الذى يعتزل فيه معظم المطربات، وبذلك ظلت تغنى بعد أن كان الكثير من منافساتها قد توقفن عن الغناء، وصار ما أدته من أغان و ما صرحت به من أحاديث مصدرا للمعلومات التى تعيننا على فهم فن الأداء الغنائى العربى البارع .

أحيت أم كلثوم الأغنية العربية التراثية فى وسط تجارى؛ فقدمت للمصريين أغنية كانوا يؤمنون أنها نابعة من ثقافتهم الخاصة وليست منقولة عن ثقافة أخرى ، ويلفت حديث المصريين عن غناء أم كلثوم انتباهنا إلى خصائص صوتها واستغلالها للوقع الصوتى الذى تحدثه الحروف والكلمات ويلفتون انتباهنا كذلك إلى أدائها للكلمات والعبارات ، ويشيع فى حديثهم عن هذه المفاهيم المتشابكة ذكر تجديداً تها فى أجناس الغناء وأساليبه وتقاليده، والتى رغم اكتسابها خصائص جديدة تظل مرتبطة بالماضى. فآلات الساكسفون وآلات الكلافييه الإلكترونية والأربيجات (الائتلافات المنفصلة) المثلثة والسترات السوداء التى ترتديها الفرقة أدت جميعها إلى ربط الموسيقى العربية بالعصر الحديث وأكدت مقدرة موسيقية ظهرت فى عصر ثقافة القوة المهيمنة ، وأسهم تعاملها الصحيح مع اللغة واستخدامها للمكونات الأساسية للمقامات والأداء المعتمد على مفهوم التراث - كما تمثله الوصلة - أسهم كل هذا فى تحقيق الأصالة .

كان للمغنية دور هامشى اجتماعيا، فجاءت أم كلثوم فمنحته إجلالا ومظهرا سلوكيا معروفين بين النساء فى مصر بوجه عام؛ فكغيرها من نساء عربيات كثيرات كانت تعى السلطة التى كانت بيديها واستغلتها فى خدمة قضاياها ، وكثيرا ما يعزى إليها فضل الارتقاء بمستوى الاحترام الذى تناله المطربات الآن. وقدمت أم كلثوم، كشخصية فنية تؤدى أمام الجمهور، وكنقيب للموسيقيين على مدى سبع سنوات، وكعضو فى عدة لجان حكومية، وكمبعوث ثقافى إلى دول عربية أخرى، قدمت نموذجا فى السلوك الاجتماعى للشابات اللائى يطمحن إلى الانضمام إلى مهنة الغناء وغيرها من المهن التى تؤدى تحت أنظار أفراد المجتمع. بنشاطها فى هذا الميدان وكذلك فى

ميدان مناصرتها للقضايا الثقافية والسياسية المصرية والعربية، استحقت أن تكون شخصية مهمة تاريخيا بالإضافة إلى عملها بالغناء .

أكدت أم كلثوم على صلتها بالمكون "الشعبى" (الفلكلورى) دون اللجوء إلى الموسيقى الشعبية، بل أقامت صلة بينها وبين أشكال التعبير الموسيقى التراثية التى كان من الواضح أنها تتطلب دراية رفيعة المستوى، أى تلك الأشكال التى استقتها من المشايخ. لقد استخدمت مواد صوتية - الإنشاد الدينى وتلاوة القرآن والقصائد والزجل - كانت موجودة من قبل فى الثقافة التعبيرية، ثم استغلتها فى إنتاج مواد صوتية جديدة على أساس من أسلوب مميز معروف، ولم تبتكر ممارسات أسلوبية أو إيماءات موسيقية إلا فيما ندر، وربما لم تفعل ذلك بالمرة. ولا هى ابتدعت تراثا قط ، كل ما فعلته هو أنها استلهمت سوابق موسيقية يرتبط بها فى الأذهان معان معلومة.

اعتبرت أم كلثوم نفسها مشتركة فى هوية واحدة مع أفضل المشايخ ومع الفلاح المثالى وأكدت على ما فى هاتين الهويتين من قيمة تامة. فعلى مدى سنوات كان الناس يستخدمون صورة الشيخ وصورة الفلاح على نحو متزايد كعلامتين على الأصالة، وصار الناس يقدرون قيمة أم كلثوم باستخدام هاتين الصورتين. وكانت هى تشجعهم على تقدير قيمتها على هذا النحو، وبذلك أسهمت فى حديث كان دائرا، بل أزكته أيضا. وأدى تكرار صورة المجتمع المصرى بعد إكسابها عناصر مثالية على هذا النحو إلى إعادة إفراز أيديولوجية أساسها الإيمان بجدارة وقدَم واستمرارية الثقافة العربية المصرية، وهى أيديولوجية ساعدت على صياغة بديل لثقافة الغرب .

كان "الآخر" فى هذه المواجهة كيانا معقدا ومتغيرا. فالمصريون، كما تقول ليلى الحمامصى، جعلوا لأنفسهم هوية منفصلة باعتبارهم أبناء البلد، وهى هوية فى بعض الأحيان لا تضم قادتهم، فالكثير من هؤلاء القادة على مدى القرنين الماضيين كانوا من غير المصريين. أما "العلماء"، وتوسعا المشايخ، فإنهم "القادة الحقيقيون" الذين "كان بيدهم السيطرة على الجماهير، نظرا للدور الأساسى للدين فى حياة الجماهير" والذين "كانوا وسيلة الشفاعة الوحيدة إلى الحاكم المتاحة للجماهير." وكانوا يوصفون أيضا بأنهم من أبناء البلد،[1] ولكنهم، كما رأينا، لم يكونوا بمنأى عن النقد. إن "الآخرين" هم من ليسوا مصريين "بحق" (وهؤلاء قد يكون من بينهم مصريون) أو من ليسوا عربا أو مسلمين "بحق" أو بالتحديد من يمثلون الغرب. إذن فالمعارضة لا هى بسيطة ولا هى دائماواحدة وواضحة .

لم تكن أم كلثوم ، كما أشار أحد أساتذة علم السياسة المصريين، شخصا مسيسا، ولكنها كانت تمارس عملها فى وسط سياسى. لقد دأبت - رغم الانتقادات المستمرة - على التفاخر بالثقافة المصرية والعربية فى حين كان الكثيرون يعتقدون أن ممارسات الماضى يمكن حقا إخضاعها للنقد البناء ، ولكن بسبب هذه الانتقادات تراجعت أم كلثوم - دون أن تصرح بذلك - إلى موقعها كمطربة ولم تتحول قط إلى ذلك الصوت السياسى الذى أرادها المثقفون السياسيون أن تكونه ، ولهذا فإن تأثير أغانيها - والذى استشعره بوضوح شديد المثقفون واليساريون - قد تمثل فى خلق انطباع بأن كل شىء كان حقا على ما يرام وبأن المستقبل يمكن أن يعهد به إلى القضاء والقدر وبأنه ليس من شىء من الضرورى عمله. حقا إن أغانيها كانت أغانى الطرب والشعر العربى التى لا سبيل إلى انقضاء عهدها .

قدمت أم كلثوم أغان كانت بوجه عام مغاليق لا يملك مفاتيحها المستمعون الغربيون وفى كثير من الأحيان لا تنسجم مع تلك الأساليب والممارسات الموسيقية الغربية التى راجت فى الشرق الأوسط فى القرن العشرين. إن المديح الذى غمرت به الجماهير أم كلثوم له أهمية خاصة فى السياق المصرى: ففى حين تعد مصر منذ زمن أكثر الدول العربية تطبعا بالطابع الغربى ، فإن الباحثين والسياسيين وغيرهم من المراقبين فى الغرب كثيرا ما أدهشهم نفور المصريين من الإقبال بقدر أكبر من اليسر على الأخذ بالأساليب الغربية التى من الواضح أنهم يرغبون فى الأخذ بها. وأصاب الذهول بعضا من هؤلاء المراقبين عندما انحاز المصريون لقضايا عربية أو إسلامية يعتقد الغربيون أنها تتعارض مع "التقدم" ، لقد أثبت امتداد مساحة الإعجاب بأم كلثوم حتى كاد يصل إلى داخل جميع الطبقات الاجتماعية والاقتصادية - من الفلاحين إلى الحكام - أثبت الجاذبية الهائلة التى تتصف بها الصياغات التعبيرية التى يمكن أن ينظر الناس إليها على أنها صياغات محلية المنبت، وأثبت فخرهم - المتأصل فى أعماق وجدانهم - بالتاريخ العربى والثقافة العربية، وأثبت تأييدهم للبدائل العربية والإسلامية للتغريب. ولذلك فإن الموقف السياسى الذى عبرت عنه أغانى أم كلثوم وشخصيتها العامة على نحو ضمنى - وهو موقف ينطوى على نسخة من شعار "مصر للمصريين" نبعت عن قيم وسوابق محلية - اتضح أنه موقف غير قابل للهجوم عليه. ومن ثم كان محمد عبد الوهاب "موسيقار الجيل" فى حين كانت أم كلثوم "صوت مصر".

ومع ذلك، فكما يحذرنا ستيفن بلوم: "ثمة أسباب قوية تستوجب الارتياب فيمن يدّعون أن ثقافة من الثقافات 'تتحدث' من خلال صوت واحد فقط."[٢] فإذا كان قد اتضح أن "صوت مصر" فرد ناجح نجاحا مذهلا – فرد من الواضح أنه فذ من نواح كثيرة – فإنه من الواضح أيضا أن "صوت" أم كلثوم كان ولا يزال صوتا جمعيا، تشكل تاريخيا. فالأغنيات التى أداها هذا الفرد وحده – أم كلثوم – صارت ملكية مشتركة داخل المجتمعات العربية وصارت أعداد كبيرة من الناس تعدها ملكية ثقافية مهمة ، وتحولت تلك الأغانى إلى محور تدور حوله مناقشات ومجادلات أفادت ما تلاها من أغنيات. وبذلك يمكن القول إن رصيد "العبقرى" قد عبَّر عن نسق من القيم .

رغم أقوال صدرت عن أم كلثوم نفسها وعن غيرها مؤداها أن صوتها قد ذهب صيحة فى واد، فإن ذلك لم يحدث بالمرة ، لقد سعت جاهدة وبلا انقطاع لتشكيل صوت يمكن أن تعده الملايين صوتا معبرا عنها. تأثرت بالفكر الموسيقى الذى أبدعه السنباطى والقصبجى وتأثرت بفكر عبد الوهاب قبل أن تغنى ألحانه بوقت طويل. وتشكلت على أيدى المثقفين المصريين والمستمعين الأقل ثقافةً الذين تفاعلوا مع أغانيها عندما لمسوا فيها الخبرات الحياتية التى يعيشونها هم أنفسهم. ولعلها "علمت عامة الناس الشعر" ولكن "عامة الناس" علموها أيضا (هى وغيرها) أنهم سوف يتعلمونه، أى أشعروها بأن الأمر يهمهم ، كان غناؤها يتغير بتأثير استجابتها لهذه القوى، ولذلك ينظر المستمعون الآن إلى أغانيها على أنها جزء من تراثهم ، لقد تحولت أعمالها إلى تراث .

لم تكن أم كلثوم تعكس الاتجاهات الاجتماعية فحسب بل كانت تدعو إليها وتدفع بها قدما؛ وذلك بنشر وجهة نظر وبالتعبير عن موقف من قضية وبتغذية تيار من المشاعر كان قويا وعميقا ، لقد أسهمت أهم الأعمال التى أبدعتها – فى "العصر الذهبى" من مسيرتها الفنية – فى نزعتين ثقافيتين رئيسيتين: نزعة الكلاسيكية الجديدة والنزعة الجماهيرية. تأثرت أم كلثوم، عندما احترفت الفن، بهاتين الحركتين اللتين كانتا تمضيان قدما عندما كانت هى لا تزال طفلة وكانتا تواصلان تقدمهما وهى فى مستهل اشتغالها بالغناء. أثرت هى بدورها فى هذين التيارين؛ فقد أكسبتهما المزيد من القوة بأغانيها العامية وقصائدها الحديثة. وهكذا اغترفت أم كلثوم من الأساليب الموسيقية التى تنتسب إلى التراث الثقافى العربى والإسلامى وصبت فى نهر

التعبير الثقافى هذا أغان سرعان ما أدركت الجماهير أنها فن أصيل، مصرى وعربى إلى حد مهم .

عد انضمام أغنية جديدة إلى الحصيلة التى بحوزة المجتمع كان المستمعون يستخدمونها لأغراض كثيرة وينقلون معناها زمانيا ومكانيا . لقد استخدمت السلطات السياسية أغانى أم كلثوم - مثلما استخدمت أغانى الكثيرين من مشاهير الغناء - لجذب الانتباه إلى الرسائل السياسية التى تبثها إذاعاتها . فضلا عن ذلك فإن النصوص التى وضعت فى البداية كأغنيات عاطفية اكتسبت معان سياسية فى أواخر الستينيات: فاتسع معنى الحب الضائع ليشمل ضياع تراب الوطن والمكانة القومية والاحترام الدولى. وبعد وفاة عبد الناصر استخدمت أغانى أم كلثوم للتذكير به، على نحو غير مباشر، فى ظل حكم السادات لعدم تعاطفه معهم. فى ذلك الحين كان أصحاب المحلات يضبطون أجهزة الراديو على محطة أم كلثوم كل ليلة، وكان من المألوف أن يسمع أفراد الطبقة العاملة أغنيتين طويلتين يوميا أثناء تأديتهم لأعمالهم خارج منازلهم .

كشفت حصيلة أم كلثوم الغنائية "الذهبية" فى توجهها الجماهيرى وفى توجهها المجدد للتراث عن التسليم تدريجيا بفشل الغرب فى تقديم نماذج سياسية اجتماعية لمصر. هذه الموسيقى، هذه الأغنيات، برزت كعناصر مهمة فى عملية "التسليم" هذه على نطاق واسع داخل المجتمع؛ فالمستمعون كانوا يتلقونها ويستوعبونها ويحفظونها عن ظهر قلب ويرددونها ويغنونها ويسمعونها من أجهزة التسجيل على مر السنين. لقد أسهمت تلك الأغنيات فى تشكيل الجماهير لصورة أم كلثوم باعتبارها واحدة منهم، أى باعتبارها مصرية "بحق" وعربية متعلمة وامرأة على دين .

وبوجه أعم، كان الاستماع إلى أم كلثوم يعنى الانضمام إلى آخرين كثيرين فى المصادقة على نشأة عالم اجتماعى يضم جمهورها، وكان الاستماع إليها وهى على قيد الحياة ينطوى على الاشتراك فى سلوك عربى له تاريخ طويل: الاستماع - بالانضمام إلى جماعة صغيرة غالبا - والتجاوب مع مغن جيد، ويتيح التعامل مع الوقت أثناء حفلاتها نافذة نطل منها على هذه الظاهرة: فحفلات أم كلثوم فى باريس - والتى ضمت ثلاث أغنيات "فقط" ولكنها استمرت لأكثر من ست ساعات - لم تكن "مجرد شىء شبيه بالأوبرا." كانت مختلفة كثيرا. هذا ما ورد بالصحف المصرية

وأرضى المصريين كثيرا، ودارت التخيلات حول عدة جماعات من الأفراد: جماعة المستمعين أو المجتمع المحلي (حارة كان أو حيا أو قرية) أو المجتمع المصرى أو الناطقين بالعربية أو مجتمع أكبر فى بعض الأحيان (الأمة الإسلامية). هذا وتعد الأغنيات المؤداة، كما يقول كليفورد جيرتس، "عوامل إيجابية فى خلق وصون" هذه المدركات. فأم كلثوم ومستمعوها أدوا جماعيا وعلى نحو متكرر عملية " تَمَثُّل القيم الثقافية".[٣] إن العالم الذى تصوره أغنياتها – وهو عالم صيغ من قيم عربية ومصرية – هو العالم الذى يود الكثيرون من مستمعيها العيش فيه.[٤] أما النقاد – وهم عادة من المثقفين الذين لهم نشاط سياسى – فإنهم حاولوا البرهنة على أن اختيارا كهذا قد أصيب بخلل وظيفى.[٥] ولكن عالم أم كلثوم وصوتها والبدائل التى سمعها المستمعون كلها احتفظت بقوتها فى المجتمع المصرى. أحد أسباب ذلك أن عامة الشعب فى مصر رأوا فى النقاد اليساريين إفرازا من إفرازات الغرب الذى أصابه العجز والفشل .

وفى التسعينيات الآن مازالت استخدامات أغنيات أم كلثوم وشخصيتها العامة آخذة فى التغير ، فالاستماع إلى أغانيها من أجهزة الكاسيت فى الشارع يحل محله الآن الاستماع إلى التلاوات القرآنية وأغنيات نجوم من الشباب يقدمون "أغان خفيفة". وعندما يحاول المطربون الشباب تأدية أغانيها الآن فإنهم لا يغنون إلا مقاطع منها على حدة. ويقل الآن بث أغانيها من الإذاعة أو التلفزيون عن ذى قبل، ولكن أشرطة أغانيها لا تزال تلقى إقبالا كبيرا من المشترين وتُسمع من أجهزة الكاسيت فى المحلات وسيارات الأجرة .

إن أغانى أم كلثوم آخذة الآن فى التقادم؛ فحصيلتها الغنائية كاملة تقريبا – بما فى ذلك أغان وضعت ألحانها منذ عهد قريب، فى عام ١٩٦٥ – قد وجدت سبيلها إلى داخل التراث ، وتعامل القصائد على وجه الخصوص باحترام بالغ ، صحيح أن القصائد لا يقدر على غنائها إلا قلة من المطربين، إلا أنها تعد مُثُلا تُحْتَذى فى التلحين والأداء فى نظر الطموحين من الدارسين وعشاق الموسيقى العربية من المستمعين .

يعيد الموسيقيون استخدام أعمال أم كلثوم الغنائية فى أشكال متنوعة ، فأغنية "هو صحيح"، على سبيل المثال، كانت الأساس الذى قام عليه تسجيل موسيقى قدمه أحمد الحفناوى ، وهو أحد عازفى الكمان الذين عملوا فى فرقة أم كلثوم . وقام مؤلف الموسيقى التصويرية الشهير عمار الشريعى بتسجيل نسخة إليكترونية من الأغنية باستخدام أجهزة جديدة متطورة ، وفى الصعيد قامت إحدى فرق المزمار

البلدى بإصدار تسجيل ضمت غيه هذا اللحن إلى عمل من أعمال الموسيقى الشعبية الخالصة (٦) .

وفى دار الأوبرا الجديدة تؤدى فرق الموسيقى العربية التابعة للدولة تراث أم كلثوم مع اختصار الأغنية التى تقدمها إلى أدنى حد ممكن ، تقديم التراث على هذا النحو تتبعته فكريا وتاريخيا سلوى الشوان وخلصت إلى أنه يجعل من "الموسيقى العربية" موسيقى كلاسيكية "يتعلم الطلاب كيف يقدمون مقطوعات ثابتة]منها [مع عدم تشجيعهم على الارتجال أو مع منعهم منه بالمرة." (٧) الأعمال المؤداة على هذه النحو لا تحقق الكثير من الإشباع للمتبحرين فى الموسيقى، ومع ذلك فكما تقول المطربة المعتزلة لور دكاش "لكن على الأقل مازال بالإمكان سماع هذه الموسيقى (٨) ".

ولا يزال الجمهور الذى يرتاد الأوبرا للاستماع إلى الفرق القومية كما تصفه سلوى الشوان إلى حد بعيد: أفراد متعلمون تعليما عاليا من الطبقة المتوسطة العليا يحبون هذه الموسيقى حبا شديدا ويرون أن تقديم نسخ طبق الأصل منها عمل ذو قيمة، كما هو الحال عند تقديم الموسيقى الكلاسيكية على غرار نماذج غربية. إلا أن أفراد الجمهور يلاحظ عليهم المزيد من الابتهاج والتهليل فور ظهور الفرقة القومية للإنشاد الدينى على المسرح، فيصيحون بعبارات الإعجاب ويلوح كل منهم فى حماس وإفراط ببرنامج الحفلة المطبوع الذى فى يده. وتتكون الفرقة من عدد من الرجال الذين يقدمون – بمصاحبة موسيقية ضئيلة – ذخيرة المشايخ الإنشادية، وهى ذخيرة على محمود وإسماعيل سكر ووالد أم كلثوم ، ويضم برنامج الفرقة فى بعض الأحيان إلقاء القصائد الدينية. وعند انتهاء المنشد المنفرد من الأبيات الشعرية الطويلة يهتف الجمهور بعبارات الإعجاب والتشجيع وهنا يقوم الكورال بتأدية اللازمات على الطريقة القديمة. هذا الجمهور المتعلم الموسر يتجاوب مع الإنشاد الدينى القديم المعروف أكثر مما يتجاوب مع نسخ طبق الأصل من أغانى عبد الوهاب أو أم كلثوم .

بعض المستمعين يشعرون بالنفور من طريقة تقديم الأغنيات فى الأوبرا أو من الجمال المفرط الذى يتسم به مبناها والبعض يثنيهم عن الذهاب اشتراط ارتداء الرجال الملابس الرسمية، وهؤلاء جميعا تحولوا عن هذا الصرح الموسيقى إلى الجمعيات الموسيقية غير الرسمية حيث يمكنهم الاستماع إلى غناء منفرد وفقا للأساليب التراثية. أفراد هذا الجمهور – من الشباب والكبار، من الطبقة المتوسطة

العليا و الطبقة العاملة - يتكدسون فى قاعة بالدور الثالث فى أتيليه القاهرة للاستماع إلى المطربين الهواة، بعضهم على مستوى عال من التمكن. ومن هؤلاء تهانى محمد على، وهى مطربة شابة تقف أمام هذا الحشد مرتدية الحجاب لتقدم - بمصاحبة موسيقية من أستاذها - أغانى عبد الوهاب وأغانى أم كلثوم. بالإضافة إلى ذلك يقوم أحد أبناء سيد درويش - وهو مغن سابق بالأوبرا - بقيادة غناء جماعى لأعمال والده ويقدم بنفسه أداء مؤثرا لاثنين من هذه الأعمال: "أنا المصرى" و "سالمة يا سلامة" وهنا ينضم المستمعون إلى الكورال ويهتفون بعبارات الإعجاب .

ورغم كل ذلك مازالت أم كلثوم إلى اليوم نموذجا يُقَيَّمُ على أساسه المطربون الآخرون. وكما حدث مع جمال عبد الناصر صارت فى نظر الناس جزءا من زمن فات بحلوه ومره. وكثيرا ما يبدى الناس حنينا إليها مثلما يحنون إلى عبد الناصر ويتمنون لو أنهم عادوا إلى الأيام الخوالى؛ فمازال المصريون من أفراد الطبقة العاملة يحتفظون فى أذهانهم بذكريات فيها الإعزاز والاحترام لكل منهما، إذ كانا بالنسبة إليهم يمثلان ما يتصف به المجتمع المحلى والثقافة المحلية من قيمة وقوة وإمكانات. وحيث إن هؤلاء المستمعين يواجهون منذ سنوات مشكلات اقتصادية عسيرة الحل فإنهم يناضلون للعيش فى الظروف التى كانت مفعمة بالأمل فى الخمسينيات .

ولكى نرى أهمية أعمال أم كلثوم الغنائية - وكذلك أهمية دور الثقافة التعبيرية فى المجتمع - يجب أن تكون نظرتنا طويلة المدى: أى يجب أن تكون نظرة تاريخية و أنثروبولوجية، أثناء النظر إلى حياة أم كلثوم يدرك المرء أن الكلام ليس الشىء الوحيد الذى يقسم الواقع إلى عناصر بينها علاقات وظيفية تشكل مُرَكَّبا متكاملا، أى أنه ليس الشىء الوحيد الذى يخلق ميراثا أو تراثا. فالموسيقيون أيضا يفعلون ذلك باستخدام أصوات آلاتهم والشعراء يفعلونه باستخدام الكلمات. الموسيقيون والشعراء فنانون يستخدمون طرائق من الواضح أنها متشابهة فى تعاملهم مع تلك المواد. وتأدية الفنانين لأعمالهم وكذلك تجاوب الجمهور معهم هما وسيلتان لنقل تلك الأعمال من زمن إلى آخر، وسيلتان تؤسسان ممارسات وقواعد بنيوية. لقد فتحت أم كلثوم، من خلال عملها، مجالا لنفسها فى حقل العمل العام فى مجتمعها، وتتيح أعمالها الغنائية الفرصة لنا لرفض أو قبول قيما أعم تتجاوز حدود القيم الجمالية الموسيقية، والمطرب النجم أثناء قيامه بذلك - أى أثناء ممارسته لعمله داخل حدود الممارسة الموسيقية - يعمل فى ذات الوقت من أجل تشكيل الهوية الثقافية والحياة الاجتماعية .

References

'Abd al-Wahhāb, Muḥammad. *Mudhakkirāt Muḥammad 'Abd al-Wahhāb* (The memoirs of Muḥammad 'Abd al-Wahhāb), Muḥammad Rif'at al-Muḥāmī, ed. Beirut: Dār al-Thaqāfa, n.d.

Abu-Lughod, Ibrahim. "The Mass Media and Egyptian Village Life," *Social Forces* 42 (1963): 97–104.

Abu-Lughod, Janet. "Migrant Adjustment to City Life: The Egyptian Case," *American Journal of Sociology* 47 (1961): 22–32.

Abu-Lughod, Lila. "Bedouins, Cassettes and Technologies of Public Culture," *Middle East Report* 159 (1989): 7–11, 47.

———. *Veiled Sentiments: Honor and Poetry in a Bedouin Society.* Berkeley: University of California Press, 1986.

Abū 'l-Majd, Ṣabrī. *Zakariyyā Aḥmad.* Cairo: al-Mu'asassa al-Miṣriyya al-'Āmma lil-Ta'līf wa-'l-Tarjama wa-'l-Ṭibā'a wa-'l-Nashr, 1963.

Āl Aḥmad, Jalāl. *Gharbzadagi: Weststruckness,* trans. John Green and Ahmad Alizadeh. Lexington, Ky.: Mazda Publishers, 1982.

Altorki, Soraya. *Women in Saudi Arabia: Ideology and Behavior among the Elite.* New York: Columbia University Press, 1986.

Ansari, Hamied. *Egypt, the Stalled Society.* Albany: State University of New York Press, 1986.

'Arafa, 'Abd al-Mun'im. *Tārīkh A'lām al-Mūsīqā 'l-Sharqiyya* (The history of the stars of oriental music). Cairo: Maṭba'at 'Anānī, 1947.

'Awaḍ, Maḥmūd. *Umm Kulthūm allātī lā Ya'rifuhā Aḥad* (The Umm Kulthūm nobody knows). Cairo: Mu'assasat Akhbār al-Yawm, 1971.

Azzam, Nabil. "Muḥammad 'Abd al-Wahhāb in modern Egyptian Music," Ph.D. diss., University of California, Los Angeles, 1990.

Badawi, M. M. *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry.* Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

Badran, Margot and Miriam Cooke, eds. *Opening the Gates: a Century of Arab Feminist Writing.* Bloomington: Indiana University Press, 1990.

Barbour, Neville. "The Arabic Theatre in Egypt," *Bulletin of the School of Oriental Studies* 8 (1935–37): 173–87, 991–1012.

Beck, Lois and Nikki Keddie, eds. *Women in the Muslim World.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1978.

Behrens-Abouseif, Doris. *Azbakiyya and Its Environs from Azbak to Ismā'īl, 1476–1879.* Cairo: Institut Français d'Archéologie Orientale, 1985.

Berque, Jacques. *Egypt: Imperialism and Revolution,* trans. Jean Stewart. London: Faber and Faber, 1972.

Blum, Stephen. "Conclusion: Music in an Age of Cultural Confrontation," in *Musical Cultures in Contact: Collisions and Convergences,* ed. Margaret Kartomi and Stephen Blum. Sydney: Currency Press and Gordon & Breach, 1993.

———. "In Defense of Close Reading and Close Listening," *Current Musicology* 53 (1993): 41–54.

———. "Musics in Contact: The Cultivation of Oral Repertories in Meshed, Iran," Ph.D. diss., University of Illinois, 1972.

———. "Prologue: Ethnomusicologists and Modern Music History," in *Ethnomusicology and Modern Music History,* ed. Stephen Blum, Philip V. Bohlman and Daniel M. Neuman. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

———. "Towards a Social History of Musicological Technique," *Ethnomusicology* 19 (1975): 207–31.

———, Philip V. Bohlman, and Daniel M. Neuman, eds. *Ethnomusicology and Modern Music History.* Urbana: University of Illinois Press, 1991.

Boolaky, Ibrahim. "Traditional Muslim Vocal Art," *Arts and the Islamic World* 1 (Winter 1983–84): 52–55.

Booth, Marilyn. *Bayram al-Tunisi's Egypt: Social Criticism and Narrative Strategies.* Exeter: Ithaca Press, 1990.

———. "Colloquial Arabic Poetry, Politics, and the Press in Modern Egypt," *International Journal of Middle East Studies* 24 (1992): 419–40.

Bourdieu, Pierre. "Outline of a Sociological Theory of Art Perception," *International Social Science Journal* 20/4 (1968): 589–612.

Boyd, Douglas A. *Broadcasting in the Arab World: A Survey of Radio and Television in the Middle East.* Philadelphia: Temple University Press, 1982.

———. *Egyptian Radio: Tool of Political and National Development.* Journalism Monographs no. 48. Lexington, Ky.: Association for Education in Journalism, 1977.

Braune, Gabriele. *Die Qasida im Gesang von Umm Kultum: Die arabische Poesie im Repertoire der grossten ägyptischen Sängerin unserer Zeit.* Beiträge zur Ethnomusicologie 16, 2 vols. Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1987.

Brown, Nathan J. *Peasant Politics in Modern Egypt: The Struggle against the State.* New Haven, Conn.: Yale University Press, 1990.

Buṭrus, Fikrī. *A'lām al-Mūsīqā wa-'l Ghinā' 'l-'Arabī, 1867–1967* (Stars of Arabic music and song, 1867–1967). Cairo: al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma lil-Kitāb, 1976.

Cachia, Pierre. "The Egyptian Mawwal: Its Ancestry, its Development, and its Present Forms," *Journal of Arabic Literature* 8 (1977): 77–103.

———. *Taha Husayn: His Place in the Egyptian Literary Renaissance.* London: Luzac, 1956.

Chabrier, Jean-Claude. "Music in the Fertile Crescent," *Cultures* 1 (1974): 35–58.

Chelbi, Moustapha. "Um Kalthoum, la Voix d'Or de la Conscience Arabe," in

Les Africans, ed. Charles-André Julien et al. Vol. 3. [Paris]: Éditions J.A., 1977.

Clifford, James. "Introduction: Partial Truths," in *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, ed. James Clifford and George E. Marcus. Berkeley: University of California Press, 1986.

———. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988.

Connelly, Bridget. *Arab Folk Epic and Identity.* Berkeley: University of California Press, 1986.

Crabbs, Jack. "Politics, History, and Culture in Nasser's Egypt," *International Journal of Middle East Studies* 6 (1975): 386–420.

Crapanzano, Vincent. *Tuhami: Portrait of a Moroccan.* Chicago: University of Chicago Press, 1980.

Danielson, Virginia. "Artists and Entrepreneurs: Female Singers in Cairo during the 1920s," in *Women in Middle Eastern History: Shifting Boundaries in Sex and Gender*, ed. Nikki R. Keddie and Beth Baron. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1991.

———. "The Qur'ān and the Qaṣīdah: Aspects of the Popularity of the Repertory Sung by Umm Kulthūm," *Asian Music* 19/1 (1987): 26–45.

———. "Shaping Tradition in Arabic Song: The Career and Repertory of Umm Kulthūm," Ph.D. diss., University of Illinois, 1991.

Davis, Eric. *Challenging Colonialism: Bank Misr and Egyptian Industrialization, 1920–1941.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1983.

———. "Religion against the State," in *Religious Resurgence: Contemporary Cases in Islam, Christianity, and Judaism*, ed. Richard T. Antoun and Mary Elaine Hegland. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1987.

Delphin, G. and L. Guin. *Notes sur la Poésie et la Musique Arabes dans le Maghreb Algérien.* Paris: Leroux, 1886.

Dreyfus, Hubert L. and Paul Rabinow. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics.* Chicago: University of Chicago Press, 1982.

Dwyer, Kevin. *Moroccan Dialogues.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982.

Egypt. Ministry of Finance. *The Census of Egypt Taken in 1907.* Cairo: National Printing Department, 1909.

———. *The Census of Egypt Taken in 1917.* Cairo: Government Press, 1920.

Elsner, Jürgen. "Ferment nationalen Bewüsstseins: die Musikkultur Algeriens," *Musik und Gesellschaft* 33/8 (1983): 456–63.

Erlmann, Veit. *African Stars: Studies in Black South African Performance.* Chicago: University of Chicago Press, 1991.

———. "Conversation with Joseph Shabalala of Ladysmith Black Mambazo: Aspects of African Performers' Lifestories," *World of Music* 31/1 (1989): 31–58.

Fakhouri, Hani. *Kafr el-Elow: An Egyptian Village in Transition.* New York: Holt, Rinehart & Winston, 1972.

Al Faruqi, Lois Ibsen. *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms.* Westport, Conn.: Greenwood Press, 1981.

———. "Music, Musicians and Muslim Law," *Asian Music* 17 (1985): 3–36.

———. "The Nature of the Musical Art of Islamic Culture: A Theoretical and Empirical Study of Arabian Music," Ph.D. diss., Syracuse University, N.Y., 1974.

———. "Ornamentation in Arabian Improvisational Music: A Study in Interrelatedness in the Arts," *World of Music* 20 (1978): 17–32.

———. "The Status of Music in Muslim Nations: Evidence from the Arab World," *Asian Music* 12 (1979): 56–84.

Feld, Steven. "Communication, Music, and Speech about Music," *Yearbook for Traditional Music* 16 (1984): 1–18.

———. *Sound and Sentiment.* 2d ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

Fernea, Elizabeth Warock and Basima Qattan Bezirgan, eds. *Middle Eastern Muslim Women Speak.* Austin: University of Texas Press, 1977.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality.* Vol. 1: *An Introduction*, trans. Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1978.

Frith, Simon. "Essay review: Rock biography," *Popular Music* 3 (1983): 276–77.

———. "Why Do Songs Have Words?" in *Lost in Music: Culture, Style, and the Musical Event*, ed. A. L. White. London: Routledge & Kegan Paul, 1987.

Fu'ād, Ni'māt Aḥmad. *Umm Kulthūm wa-'Aṣr min al-Fann* (Umm Kulthūm and an era of art). Cairo: al-Hay'a al-Miṣriyya 'l-'Āmma lil-Kitāb, 1976.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays.* New York: Basic Books, 1973.

Giddens, Anthony. *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration.* Berkeley: University of California Press, 1984.

———. *Profiles and Critiques in Social Theory.* Berkeley: University of California Press, 1982.

Goffmann, Erving. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience.* Boston: Northeastern University Press, 1986.

Goldberg, Ellis. "Leadership and Ideology in the 1919 Revolution." Paper presented at the Twenty-first annual meeting of the Middle East Studies Association of North America, Baltimore, 1987.

Goldschmidt, Arthur. *A Concise History of the Middle East.* 2d ed. Cairo: American University in Cairo Press, 1983.

Gronow, Pekka. "The Record Industry Comes to the Orient," *Ethnomusicology* 25 (1981): 251–82.

Ḥāfiẓ, Muḥammad Maḥmūd Sāmī. *Tārīkh al-Mūsīqā wa-'l-Ghinā' al-'Arabī* (History of Arabic music and song). Cairo: Maktabat al-Anjlū 'l-Miṣriyya, 1971.

Ḥāfiẓ, Nāhid Aḥmad. "Al-Ughniyya al-Miṣriyya wa-Taṭawwuruhā khilāl al-Qarnayn al-Tāsi' 'Ashar wa-'l-'Ishrīn" (Egyptian song and its development through the nineteenth and twentieth centuries). Ph.D. diss., Hilwān University, 1977.

El-Hamamsy, Laila Shukry. "The Assertion of Egyptian Identity," in *Ethnic Identity: Cultural Continuities and Change*, ed. George DeVos and Lola Ranucci-Ross. Palo Alto, Calif.: Mayfield, 1975.

Hassan, Scheherazade Qassim. "Survey of Written Sources on the Irāqī Maqām," in *Regionale Maqām-Traditionen in Geschichte und Gegenwart*, ed. Jürgen Elsner and Gisa Jähnichen. Berlin, 1992.

Hegland, Mary. "Introduction," in *Religious Resurgence: Contemporary Cases in Islam, Christianity, and Judaism*, ed. Richard T. Antoun and Mary Elaine Hegland. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1987.

———. "Conclusion," in *Religious Resurgence: Contemporary Cases in Islam, Christianity, and Judaism*, ed. Richard T. Antoun and Mary Elaine Hegland. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1987.

Heyworth-Dunne, J. *An Introduction to the History of Education in Modern Egypt.* 1939. Reprint. London: Frank Cass & Co., 1968.

Al-Ḥifnī, Maḥmūd Aḥmad, et al., eds. *Turāthunā 'l-Mūsīqī min al-Adwār wa-'l Muwashshaḥāt* (Our musical heritage of Adwār and Muwashshaḥāt). 4 vols. Cairo: al-Lajna al-Mūsīqiyya al-'Ulyā, 1969.

Hopwood, Derek. *Egypt: Politics and Society, 1945–1981*. London: Allen & Unwin, 1982.

Hornbostel, Erich M. von. "Zum Kongress für arabische Musik—Kairo 1932," *Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft* 1 (1933): 16–17.

Ḥusayn, Ṭāhā. *An Egyptian Childhood,* trans. E. H. Paxton. London: Heinemann, 1981.

———. *A Passage to France,* trans. Kenneth Cragg. Arabic Translation Series of the Journal of Arabic Literature 4. Leiden: Brill, 1976.

———. *The Stream of Days: A student at the Azhar,* trans. Hilary Wayment. Cairo: al-Maaref, n.d.

Issawi, Charles. *Egypt at Mid-Century*. London: Oxford University Press, 1954.

Jayyusi, Salma Khadra. *Modern Arabic Poetry: An Anthology.* New York: Columbia University Press, 1987.

———. *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry,* 2 vols. Leiden: E. J. Brill, 1977.

Kāmil, Maḥmūd. *al-Masraḥ al-Ghinā'ī 'l-'Arabī* (Arabic musical theater). Cairo: Dār al-Ma'ārif, 1977.

———. *Muḥammad al-Qaṣabjī.* Cairo: al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma lil-Kitāb, 1971.

———. *Tadhawwuq al-Mūsīqá 'l-'Arabiyya* (Savoring Arabic music). Cairo: Muḥammad al-Amīn, n.d.

Keddie, Nikki R. "Introduction: Deciphering Middle Eastern Women's History," in *Women in Middle Eastern History: Shifting Boundaries in Sex and Gender,* ed. Nikki R. Keddie and Beth Baron. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1991.

Keddie, Nikki R. and Beth Baron, eds. *Women in Middle Eastern History: Shifting*

Boundaries in Sex and Gender. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1991.

Al-Khaṭīb, ʿAdnān, ed. *Umm Kulthūm: Muʿjizat al-Ghināʾ al-ʿArabī.* Damascus: Maṭbaʿat al-ʿIlm, 1975.

Khayrī, Badīʿ. *Mudhakkirāt Badīʿ Khayrī: 45 Sana taḥt aḍwāʾ al-Masraḥ* (The memoirs of Badīʿ Khayrī: Forty-five years under the lights of the theater), ed. Maḥmūd Rifʿat al-Muḥāmī. Beirut: Dār al-Thaqāfa, n.d.

El-Kholy, Samha Amin. "The Function of Music in Islamic Culture (Up to 1100 A.D.)," Ph.D. diss., University of Edinburgh, 1953–54.

Khouri, Mounah. *Poetry and the Making of Modern Egypt (1882–1922).* Leiden: E. J. Brill, 1971.

Al-Khulaʿī, Kamāl. *Al-Aghānī 'l-ʿAṣriyya* (Contemporary songs). Cairo: Ṭabʿat al-Sighāda, 1921; 2d ed., Cairo: al-Maktaba al-Miṣriyya, 1923.

———. *Kitāb al-Mūsīqā 'l-Sharqī* (Book of oriental music). Cairo: Maṭbaʿat al-Taqaddum, ca. 1904–5.

Kitāb Muʾtamar al-Mūsīqā 'l-ʿArabiyya (Book of the conference of Arab music). *Cairo:* al-Maṭbaʿa al-Amīriyya, 1933.

Lacouture, Jean, and Simonne Lacouture. *Egypt in Transition*, trans. Francis Scarfe. London: Methuen, 1958.

Laing, Dave. *The Sound of Our Time.* Chicago: Quadrangle Books, 1970.

Landau, Jacob M. *Studies in the Arab Theater and Cinema.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1958.

Landes, David S. *Bankers and Pashas: International Finance and Economic Imperialism in Egypt.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958.

Lane, Edward William. *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians, Written in Egypt during the Years 1833–1835.* 1836. Reprint, The Hague and London: East-West Publications, 1978.

MacDonald, Duncan B. *Aspects of Islam.* 1911. Reprint, New York: Books for Libraries Press, 1971.

Maḥfūẓ, Najīb. *Bidāya wa-Nihāya.* Cairo: Dār Miṣr lil-Ṭibāʿa, 1949.

———. Cairo Trilogy. New York: Doubleday, 1991–93.

Mandelbaum, David. "The Study of Life History: Gandhi," *Current Anthropology* 14/3 (1973): 177–206.

Mansī, Aḥmad Abū 'l-Khiḍr. *Al-Aghānī wa-'l-Mūsīqā 'l-Sharqiyya bayn al-Qadīm wa-'l-Jadīd* (Oriental songs and music between the old and the new). Cairo: Dār al-ʿArab li-l-Bustānī, 1966.

Manuel, Peter. "Popular Music and Media Culture in South Asia: Prefatory Considerations," *Asian Music* 24/1 (1992–93): 91–99.

Marcus, Scott. "Arab Music Theory in the Modern Period," Ph.D. diss., University of California, Los Angeles, 1989.

Marsot, Afaf Lutfi al-Sayyid. *Egypt in the Reign of Muhammad Ali.* Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

———. *Egypt's Liberal Experiment, 1922–1936*. Berkeley: University of California Press, 1977.

———. "Religion or Opposition? Urban Protest Movements in Egypt," *International Journal of Middle East Studies* 16 (1984): 541–522.

———. *A Short History of Modern Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

———. "The Ulama of Cairo in the Eighteenth and Nineteenth Centuries," in *Scholars, Saints and Sufis: Muslim Religious Institutions in the Middle East since 1500*, ed. Nikki Keddie. Berkeley: University of Califoria Press, 1972.

Maṣabnī, Badī'a. *Mudhakkirāt Badī'a Maṣabnī* (The memoirs of Badī'a Maṣabnī), ed. Nāzik Bāsīla. Beirut: Dār Maktabat al-Ḥayāh, n.d.

Al-Maṣrī, Khalīl and Maḥmūd Kāmil. *Al-Nuṣūṣ al-Kāmila li-Jamī' Aghānī Kawkab al-Sharq Umm Kulthūm* (The complete texts for all of the songs of the star of the east, Umm Kulthūm). Cairo: Dār al-Ṭibā'a al-Ḥadīth, 1979.

Mernissi, Fatima. *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in Modern Muslim Society*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Middleton, Richard. "Articulating musical meaning/Reconstructing musical history/Locating the 'popular.'" *Popular Music* 5 (1986): 5–43.

———. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press, 1990.

Mitchell, Timothy. *Colonising Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Musique Arabe: Le Congrès du Caire de 1932, ed. Philippe Vigreux. Le Caire: CEDEJ, 1992.

Muṣṭafā, Zākī. *Umm Kulthūm: Ma'bad al-Ḥubb* (Umm Kulthūm: temple of love). Cairo: Dār al-Ṭibā'a al-Ḥadītha, [1975].

Al-Najmī, Kamāl. *Al-Ghinā' al-Miṣrī* (Egyptian song). Cairo: Dār al-Hilāl, 1966.

Al-Naqqāsh, Rajā'. "Aṣwāt aṭrabat Ajdādanā" (Voices that charmed our grandparents), *Al-Kawākib* (1965). Reprinted in *Lughz Umm Kulthūm*. Cairo: Dār al-Hilāl, 1978.

———. "Liqā' ma'a Umm Kulthūm" (A meeting with Umm Kulthūm), *al-Kawākib* (1965). Reprinted in *Lughz Umm Kulthūm*. Cairo: Dār al-Hilāl, 1978.

———. "Lughz Umm Kulthūm" (The secret of Umm Kulthūm). In *Lughz Umm Kulthūm*. Cairo: Dār al-Hilāl, 1978.

———. "Al-Mashāyikh wa-'l-Fann" (The *mashāyikh* and art), *al-Kawākib* (1965). Reprinted in *Lughz Umm Kulthūm*. Cairo: Dār al-Hilāl, 1978.

———. "Shawqī wa-Ḥayāt 'Abd al-Wahhāb" (Shawqī and the life of 'Abd al-Wahhāb), *al-Kawākib* (1969). Reprinted in *Lughz Umm Kulthūm*. Cairo: Dār al-Hilāl, 1978.

———. "Umm Kulthūm wa-'l-Muthaqqafūn" (Umm Kulthūm and the intellectuals). *al-Muṣawwar* (1968). Reprinted in *Lughz Umm Kulthūm*. Cairo: Dār al-Hilāl, 1978.

Nelson, Cynthia. "Biography and Women's History: On Interpreting Doria

Shafik," in *Women in Middle Eastern History: Shifting Boundaries in Sex and Gender*, ed. Nikkie R. Keddie and Beth Baron. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1991.

Nelson, Kristina. *The Art of Reciting the Qur'an*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1985.

Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts.* Urbana: University of Illinois Press, 1983.

Ortner, Sherry B. "Theory in Anthropology Since the Sixties," *Comparative Studies in Society and History* 26/1 (1984): 126–66.

Qureshi, Regula. *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context and Meaning in Qawwali.* Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Racy, Ali Jihad. "Arabian Music and the Effects of Commercial Recording," *World of Music* 20 (1975): 47–58.

———. "Creativity and Ambience: An Ecstatic Feedback Model from Arab Music," *World of Music* 33/3 (1991): 7–28.

———. "Music," in *The Genius of Arab Civilization: Source of Renaissance*, ed. John R. Hayes. 2d ed. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983.

———. "Music in Contemporary Cairo," *Asian Music* 12/1 (1981): 4–26.

———. "Musical Change and Commercial Recording in Egypt, 1904–1932," Ph.D. diss., University of Illinois, 1977.

———. Review of Waṣlah Ghinā'iyyah (Nefertiti), Līh Yā Banafsaj (Sono Cairo), Cinera-phone Presents Mary Gibran (Cineraphone), Cheikh Sayed Darwiche (Baidaphon). *Ethnomusicology* 24 (1980): 603–7.

———. "Sound and Society: The *Takht* Music of Early Twentieth Century Cairo," *Selected Reports in Ethnomusicology* 7 (1988): 139–70.

———. "The Waṣlah: A Compound-Form Principle in Egyptian Music," *Arab Studies Quarterly* 5 (1983): 396–403.

———. "Words and Music in Beirut: A Study of Attitudes" *Ethnomusicology* 30 (1986): 413–27.

Rahman, Fazlur. *Islam*. 2d ed. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

Reyes Schramm, Adelaida. "Music and the Refugee Experience," *The World of Music* 32/3 (1990): 3–21.

Reynolds, Dwight. "Heroic Poets, Poet Heroes," Ph.D. diss., University of California, Los Angeles, 1991.

Rice, Timothy. *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Ricoeur, Paul. "The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text" in *Interpretive Social Science: A Reader*, ed. Paul Rabinow and William M. Sullivan. Berkeley: University of California Press, 1979.

Rizq, Qisṭandī. *Al-Mūsīqā 'l-Sharqiyya wa-'l-Ghinā' al-'Arabī* (Oriental music and Arabic song), 4 vols. Cairo: al-Maṭba'a al-'Aṣriyya, ca. 1936.

Roseman, Marina. "The New Rican Village: Artists in Control of the Image-Making Machinery," *Latin American Music Review* 4 (1983): 132–67.

Rouanet, Jules. "La musique arabe," in *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, ed. A. Lavignac. Paris: Librairie Delagrave, 1922.

Ṣabrī, Muḥammad, ed. *Al-Shawqiyyāt al-Majhūla*, 2 vols. Cairo: Maṭba'at Dār al-Kutub, 1961–62.

Saïah, Ysabel. *Oum Kalsoum: l'Étoile de l'Orient*. Paris: Denoël, 1985.

Saḥḥāb, Ilyās. *Difā'an 'an al-Ughniyya al-'Arabiyya* (A defense of Arabic song). Beirut: al-Mu'assasa al-'Arabiyya lil-Dirāsāt wa-'l-Nashr, 1980.

Saḥḥāb, Victor. *Al-Sab'a al-Kibār fī 'l-Mūsīqā 'l-'Arabiyya al-Mu'āṣira* (The seven great ones in contemporary Arab music). Beirut: Dār al-'Ilm lil-Malāyīn, 1987.

Sawa, George Dimitri. *Music Performance Practice in the Early 'Abbasid Era 132–320 AH/750–932 AD*. Studies and Texts 92. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1989.

———. "Oral Transmission in Arabic Music, Past and Present," *Oral Tradition* 4/1–2 (1989): 254–65.

Seeger, Anthony. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Seeger, Charles. *Studies in Musicology, 1935–1975*. Berkeley: University of California Press, 1977.

El-Shawan, Salwa. "Al-Mūsīka al-'Arabiyyah: A Category of Urban Music in Cairo, Egypt, 1927–77," Ph.D. diss., Columbia University, 1980.

El-Shawan Castelo Branco, Salwa. "Some Aspects of the Cassette Industry in Egypt," *World of Music* 29 (1987): 3–45.

Shawqī, Aḥmad. *Al-Shawqiyyāt* (The works of Shawqī), 4 vols. Cairo: Maṭba'at al-Istiqāma, 1950.

Al-Shawwā, Sāmī. *Mudhakkirāt Sāmī al-Shawwā* (The memoirs of Sāmī al-Shawwā), ed. Fu'ād Qaṣṣāṣ. Cairo: Maṭābi' al-Sharq al-Awsaṭ, 1966.

———. *Al-Qawā'id al-Fanniyya fī 'l-Mūsīqā 'l-Sharqiyya wa-'l-Gharbiyya* (The artistic foundations of oriental and western music). Cairo: Jibrā'īl Fatḥ Allāh Jabrī wa-Waladihi, 1946.

Shelemay, Kay Kaufman. "Response to Rice," *Ethnomusicology* 31 (1987): 489–90.

Shiloah, Amnon. "The Status of Art Music in Muslim Nations," *Asian Music* 12 (1979): 40–55.

Shūsha, Muḥammad al-Sayyid. *Umm Kulthūm: Ḥayāt Nagham* (Umm Kulthūm: The life of a melody). Cairo: Maktabat Rūz al-Yūsuf, 1976.

Slawek, Stephen. "Ravi Shankar as Mediator between a Traditional Music and Modernity," in *Ethnomusicology and Modern Music History*, ed. Stephen Blum, Philip V. Bohlman and Daniel M. Neuman. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

Slyomovics, Susan. *The Merchant of Art: An Egyptian Hilali Oral Epic Poet in Performance*. Berkeley: University of California Press, 1987.

Smith, Charles D. "The 'Crisis of Orientation': The Shift of Egyptian Intellectuals to Islamic Subjects in the 1930's," *International Journal of Middle East Studies* 4 (1973): 382–410.

Stewart, Kathleen. "Backtalking the Wilderness: 'Appalachian' En-genderings," in *Uncertain Terms: Negotiating Gender in American Culture*, ed. Faye Ginsburg and Anna Lowenhaupt Tsing. Boston: Beacon Press, 1990.

Sugarman, Jane. "The Nightingale and the Partridge: Singing and Gender among Prespa Albanians," *Ethnomusicology* 33 (1989): 191–215.

Al-Tābi'ī, Muḥammad. *Asmahān tarwi Qiṣṣatahā* (Asmahān tells her story). Cairo: Mu'assasat Rūz al-Yūsuf, 1965.

Tapper, Nancy and Richard Tapper. "The Birth of the Prophet: Ritual and Gender in Turkish Islam," *Man*, n.s. 22 (1987): 69–92.

Touma, Habib Hassan. "Die Musik der Araber im 19. Jahrhundert," in *Musikkulturen Asiens, Afrikas und Ozeaniens im 19. Jahrhundert*, ed. Robert Günther. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 31. Regensburg: Gustav Bosse, 1973.

Turino, Thomas. "The Coherence of Social Style and Musical Creation among the Aymara in southern Peru," *Ethnomusicology* 33/1 (1989): 1–30.

———. "The History of a Peruvian Panpipe Style and the Politics of Interpretation," in *Ethnomusicology and Modern Music History*, ed. Stephen Blum, Philip V. Bohlman and Daniel M. Neuman. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

———. "Structure, Context, and Strategy in Musical Ethnography," *Ethnomusicology* 34 (1990): 399–412.

Umm Kulthūm: al-Nagham al-Khālid (Umm Kulthūm: the eternal melody). Alexandria: Hay'at al-Funūn wa-'l-Adab wa-'l-'Ulūm al-Ijtimā'iyya bil-Iskandriyya, 1976.

Umm Kulthūm: Qiṣṣat Ḥayātihā, Majmū'at Aghānīhā wa-ba'ḍ Nukātihā wa-Wafātuhā (Umm Kulthūm: the story of her life, collection of her songs and some of her jokes, and her death). Beirut: Maktabat al-Ḥadīth, ca. 1975.

Umm Kulthūm: Qithārat al-'Arab (Umm Kulthūm: lyre of the Arabs). Beirut: Maktabat al-Jamāhīr, 1975.

Van Nieuwkerk, Karin. *Female Entertainment in Nineteenth and Twentieth-Century Egypt*. MERA Occasional Paper No. 6, June 1990.

Voll, John, "Islamic Renewal and the 'Failure of the West,'" in *Religious Resurgence: Contemporary Cases in Islam, Christianity, and Judaism*, ed. Richard T. Antoun and Mary Elaine Hegland. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1987.

Wachsmann, Klaus. "The Changeability of Musical Experience," *Ethnomusicology* 26 (1982): 197–216.

Wahba, Magdi. "Cultural Planning in the Arab World," *Journal of World History* 14 (1972): 800–813.

Waterman, Christopher Alan. *Jùjú: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

———. "Jùjú History: Toward a Theory of Sociomusical Practice," In *Ethnomusi-*

cology and Modern Music History, ed. Stephen Blum, Philip V. Bohlman and Daniel M. Neuman. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

Widā'an 'an Umm Kulthūm (Farewell to Umm Kulthūm), ed. Muhammad 'Umar Shaṭabī. Cairo: al-Markaz al-Miṣrī lil-Thaqāfa wa-'l-I'lām, 1975.

Williams, Raymond. *Culture and Society, 1780–1950*. Garden City: Anchor Books, 1960.

———. *Marxism and Literature*. Oxford: University Press, 1977.

Witmer, Robert. "Stability in Blackfoot Songs, 1909–1968," in *Ethnomusicology and Modern Music History*, ed. Stephen Blum, Philip V. Bohlman and Daniel M. Neuman. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

Al-Yūsuf, Faṭma. *Dhikrayātī* (My memories). Cairo: Rūz al-Yūsuf, 1953.

Zakī, 'Abd al-Ḥamīd Tawfīq. *A'lām al-Mūsīqā 'l-Miṣriyya 'abra 150 Sana*. Cairo: al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma lil-Kitāb, 1990.

Zayid, Mahmud. "The Origins of the Liberal Constitutionalist Party in Egypt," in *Political and Social Change in Modern Egypt: Historical Studies from the Ottoman Conquest to the United Arab Republic*, ed. P. M. Holt. London: Oxford University Press, 1968.

Zemp, Hugo. "'Are'are Classification of Musical Types and Instruments," *Ethnomusicology* 22 (1978): 37–67.

———. "Aspects of 'Are'are Musical Theory," *Ethnomusicology* 23 (1979): 5–39.

Sources for the Illustrations

Musical Examples

1: Sono Cairo cassette tape 81277.

2: Les Artistes Arabes Associés compact disc AAA 024.

3: Sono Cairo cassette tape 85071.

5: Sono Cairo compact disc SONO 142-E.

6: Sono Cairo cassette tape 81-001.

7: Sono Cairo cassette tape 80002.

8: Sono Cairo compact disc SONO 146-E.

9: Broadcast performance from the archive of Egyptian Radio.

10: Sono Cairo compact disc SONO 142-E.

11: Sono Cairo compact disc SONO 117-E.

12: Sono Cairo compact disc SONO 101.

Photographs

2: Cover photo, *al-Masraḥ* no. 16 (1 March 1926).

3: *Rūz al-Yūsuf* no. 74 (31 March 1927), p. 13. Reproduced courtesy of Dār al-Hilāl.

4, 6: *Al-Masraḥ* no. 14 (15 February 1926), pp. 14 and 7, respectively.

5: Cover, *al-Masraḥ* no. 1 (9 November 1925).

7, 24, 25: Farūq Ibrāhīm, *Umm Kulthūm* (Cairo: Salīm Abū Khayr, ca. 1973).

8: Ḥabīb Zaydan, *Majmū 'at al-Aghānī 'l-Sharqiyya 'l-Qadīma wa-'l-Ḥadītha* (Cairo, 1935?).

9: *Al-Masraḥ* no. 3 (23 November 1925), p. 22.

10–13: Maḥmūd Ḥamdī al-Bulāqī, *al-Mughanni 'l-Miṣrī*, 7th ed. (Cairo: Maṭba 'at wa-Maktabat al-Shabāb, 1927).

14: *Al-Idhā'a wa-'l-Tilīfizyūn* no. 2675 (21 June 1986), p. 57. Reproduced courtesy of Dār al-Hilāl.

15–16: *Al-Radyū 'l-Miṣrī* no. 217 (13 May 1939), p. 3; and no. 536 (23 June 1945), cover. Reproduced courtesy of Dār al-Hilāl.

23: *Al-Ahrām*, 6 February 1975, p. 1. Reproduced courtesy of *Al-Ahram*.

التصميم الاساسى للغلاف: أسـامـة العـبـد

الإشـــراف الـفـنـى: حـسـن كـامـل

تم طبع هذا الكتاب من نسخة قديمة مطبوعة

قصة مطربة ناجحة في مجتمع يتصف بطبيعته المركبة، ولذا فهي قصة متعددة الأوجه. إنها قصة فتاة ريفية كبرت لتصير رمزًا ثقافيًا لأمة كاملة، وهي أيضًا قصة امرأة تؤدي العمل الذي احترفته باقتدار، امرأة اعتمد نجاحها في مجال عملها على بذل جهد مضنٍ كي تشق مسارًا لنفسها وسط الأعراف والمؤسسات الموسيقية السائدة في القاهرة.

لقد وجدت أم كلثوم وسائل للتأثير والتحكم في الأعراف والمؤسسات التي كان لها صلة باشتغالها بالغناء، كما أن قصتها قصة تطور مطربة قديرة رائعة كان غناؤها- ولا زال- يُنظر إليه على أنه مثال معاصر جدير بأن يُحتذى لفن عربي قديم يحظى باحترام عميق.



تصميم الغلاف: عصام عبد الرحمن